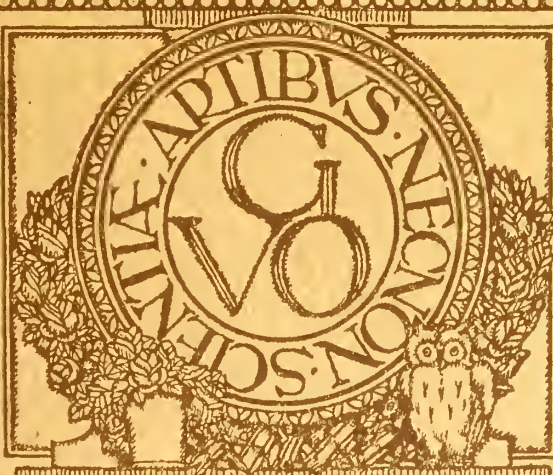
FIERENS-GEVAERT

LA PEINTURE AU MUSÉE ANCIEN DE BRUXELLES

GUIDE HISTORIQUE ET CRITIQUE



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST ET Cie, ÉDITEURS
BRUXELLES ET PARIS

1923

LA PEINTURE AU MUSÉE ANCIEN DE BRUXELLES

LA PEINTURE AU MUSÉE ANCIEN
DE BRUXELLES

REPRODUCTION DE 178 ŒUVRES DES DIVERSES ÉCOLES

PRÉCÉDÉE D'UN

GUIDE HISTORIQUE ET CRITIQUE

PAR

FIERENS-GEVAERT
Conservateur en chef du Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique
Professeur à l'Université de Liége

DEUXIÈME ÉDITION, REVUE ET AUGMENTÉE

BRUXELLES ET PARIS
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST ET Cie, ÉDITEURS

1923

A ma chère femme,

A la mère de Paul et Agnès,

A la fille d'un Maître inoubliable,

A MARTHE-JACQUELINE GEVAERT

Ces pages sont tendrement dédiées.

F.-G.

NOTE LIMINAIRE DE LA SECONDE ÉDITION

Paru en 1913, notre travail sur la *Peinture au Musée ancien de Bruxelles* s'est trouvé rapidement épuisé et si nous avions écouté les instances amicales de notre éditeur, nous en aurions autorisé depuis longtemps une réédition que de légères retouches eussent rendue acceptable. Nous voulions mieux. Comme nous l'avons raconté dans notre brochure: *le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Notice historique* (1), les attributions et titres de nos tableaux ont été revisés pendant la guerre et modifiés suivant les exigences d'une critique rigoureuse. La préparation du Catalogue (en collaboration avec M. Arthur Laes) compléta la somme de nos observations. C'est le résultat de notre enquête scientifique (longue de plusieurs années) qu'il importait de mettre à profit dans cette nouvelle édition. Quelques corrections n'y eussent point suffi. On remarquera la refonte totale de l'étude consacrée à l'*Ecole des Anciens Pays-Bas;* la partie qui concerne les successeurs de Rubens est presque entièrement nouvelle. Des chapitres — notamment la *Peinture hollandaise au XVIIe siècle* — n'ont pas varié, mais ont été mis au point, en sorte que tout notre travail se trouve, quant aux attributions, noms d'artistes, titres d'œuvres, dates etc., en conformité complète avec les inscriptions des « cartels » et les indications du Catalogue.

Nous n'avons pas voulu cependant faire double emploi avec celui-ci. Notre désir n'a été que de fournir une trame esthétique et documentaire à la méditation du visiteur attentif. Si nous pensons que ce *Guide* peut être consulté, nous espérons surtout qu'il sera *lu* — honneur trop rarement réservé aux livres illustrés. Nous lui avons donc enlevé les apparences d'un Inventaire, en supprimant la liste des artistes cités, que nous avions établie pour la première édition. On ne retrouvera pas non plus l'*Abrégé historique* publié en tête du volume de 1913. Nous préférons renvoyer le lecteur à la *Notice historique* citée plus haut : *le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique,* où il trouvera, pensons-nous, tous les renseignements désirables sur l'histoire de nos collections.

Que M. Van Oest soit ici remercié d'avoir accueilli nos suggestions, de s'être résigné aux successifs délais que nous réclamions de sa patience et d'avoir mis le matériel illustratif de ce livre en équivalence avec le développement de notre texte.

---

(1) 1922. Weissembruch. Bruxelles.

AVERTISSEMENT
(de la première édition)

Le *Guide* qui suit se subdivise en chapitres dont les limites et les désignations offrent quelque arbitraire pour les XVe et XVIe siècles « flamands ». Le moyen de l'éviter, et comment classer de façon équitable les nombreux ateliers de notre primitive école ? Dans une *Promenade* comme celle-ci où l'on commente les œuvres, où l'on parle des maîtres, où même l'histoire des écoles est abordée, on peut bien songer à des nomenclatures idéales; on ne peut s'y appliquer, encore moins y réussir. Puissions-nous du moins avoir mis de l'ordre dans notre itinéraire. Il faudra bien montrer un jour que l'extrême bigarrure de notre activité régionaliste s'harmonise dans l'unité profonde de notre art, de province à province, de ville à ville, de siècle en siècle. La grande enquête de détail entreprise avec quelque exclusivisme pour le XVe siècle néerlandais et la première moitié du XVIe, dégage de nouveaux aspects d'ensemble, et si un nouvel historien de notre art entendait respecter les divisions tainiennes, ce serait à la condition de reconnaître à notre production une logique trois fois séculaire et des principes d'évolution proprement artistiques, qui ne furent point déterminés jusqu'à ce jour. Nous attendons et nous souhaitons ce travail de synthèse. A peine osons-nous espérer d'en fournir ici quelques traits, une promenade devant vivre surtout d'analyses. Néanmoins, ce *Guide* ne pouvait être un *Catalogue*, et rien de plus aisé que d'apercevoir nos omissions. Nous devions nous limiter et nous méfier par conséquent de notre attachement aux collections décrites; nos oublis ne sont pas toujours involontaires. Il nous en a coûté de ne pas tout dire et nous espérons qu'on voudra bien nous en tenir compte.

L'ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS

LES CRÉATEURS

Les frères van Eyck. — Robert Campin (le Maître de Merode). — Roger van der Weyden. — Dieric Bouts. — Petrus Christus

Une visite méthodique du Musée de Bruxelles commençait jadis par une station devant les volets du retable de l'Agneau : *Adam et Eve* (au revers, un intérieur flamand). On y pouvait méditer longtemps sur les caractères de notre peinture à ses débuts, sur la puissance épique de l'art des van Eyck, sur la splendeur de nos communes où naquirent des chefs-d'œuvre immortels. Ces deux tronçons sublimes étaient entrés dans la pinacothèque bruxelloise en 1861 ; ils sont retournés à Gand en même temps que les fragments du polyptyque restitués par l'Allemagne. On sait que, ressuscité par la victoire, le retable rayonne à nouveau tout entier sur l'autel du donateur Judocus Vyt. Avant qu'on le reconstituât dans la cathédrale gantoise, nous avions pû pendant six semaines l'exposer au Musée de Bruxelles (1) et le faire admirer par des foules qui certains jours s'élevèrent jusqu'à douze et même quinze mille visiteurs, — les jours de l'Adoration !

Nos cœurs en gardent l'impérissable mémoire. Un souvenir tangible nous est resté de ces fêtes : les volets de la copie exécutée par Michel Coxcie pour compte de Philippe II et qui complétèrent jadis la partie centrale de l'*Agneau* à Gand (2). Mais peut-être avons-nous mieux pour rappeler le génie des van Eyck. L'art — présumé plutôt *idéaliste* — de Hubert, l'aîné, laisserait un écho dans un *Christ en Croix* qui, de la collection du mécène lyonnais Edouard Aynard, passa

---

(1) Voir notre brochure: *Le Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Notice Historique*, 1922.

(2) Conservées dans les locaux de l'administration, ces copies montrent : 1°) les *Anges Chanteurs*, 2°) les *Anges Musiciens*, 3°) les *Ermites*, 4°) les *Pèlerins*, 5°) les *Juges Intègres*, 6° les *Chevaliers du Christ*. Les panneaux des *Anges* portent au revers la scène de l'*Annonciation*. Au revers des quatre autres panneaux on voit les quatre Evangélistes alors que les originaux nous montrent les deux saints Jean, le donateur Judocus Vyt et sa femme Isabelle Borluut.

dans nos galeries en 1913 (pl. I). L'œuvre se range dans un groupe de peintures (collection Traumann à Madrid, musée de Lyon, cathédrale Saint-Sauveur à Bruges) (1) où reparaît le même Crucifié. Hubert n'est sûrement pas l'auteur du nôtre. Ce *Christ* de Bruxelles procèdc-t-il d'un prototype « hubertien »?... Il cst de la première moitié du XVe siècle — plus de précision serait téméraire — et fort attachant avec son trio d'anges et son Sauveur, si suave dans la mort.

Le retable de l'Agneau fut achevé en 1432. Jean van Eyck habitait Bruges. Il personnifie l'aurore éclatante de cette école brugeoise qui de Jean van Eyck à Peter Pourbus, en passant par Pctrus Christus, Memlinc, Gérard David, Jan Prévost, Lancelot Blondeel, ne compta pas un peintre — du moins un grand — qui fût brugeois de naissance. Ville de riches marchands et de banquiers de toutcs nations, foyer d'élection du luxe ducal, Bruges exerça sur l'art des anciens Pays-Bas — tant septentrionaux que méridionaux, — une hégémonie pareille à celle de Florence sur l'Italie quattrocentiste. Pourtant elle était loin d'accaparer toute notre activité artistique et ce n'est pas l'un des moindres mérites de la récente érudition d'avoir établi avec plus de netteté l'existence de diverses écoles régionales. Tournai, la vieille cité épiscopale, sorte de capitale de nos régions romanes aux XIIe et XIIIe siècles, eut une école de sculpture à la fin du XIVe siècle, et une école de peinture, désormais célèbre, au début du XVe. Robert Campin (né à Valenciennes ou en... Campine, établi à Tournai vers 1406, mort le 26 avril 1444) apparaît comme le fondateur de cette école tournaisienne et c'est lui finalement qui serait l'anonyme de génie appelé justement par les uns le Maître de Merode, et trop précipitamment par les autres le Maître de Flémalle,

Le mystérieux artiste avait été désigné comme l'auteur de nos portraits de Barthélemy Alatruye (pl. II) et de sa femme Marie Pacy (pl. III), peints sur d'anciens panneaux blasonnés d'armoiries tournaisiennes. Mais on n'osa pas les maintenir à l'inventaire d'un seigneur de cette importance que l'on identifiait alors avec Jacques Daret et les deux effigies passèrent un moment (2) au compte du maître dc Daret, Robert Campin, qui offrait alors l'avantage de n'être encore qu'un nom. Il devait, ce nom, prendre un sens énorme, quand on crut découvrir en Campin l'auteur des chefs-d'œuvre rubriqués sous l'étiquette maître de Merode

(1) Voir notre *Peinture à Bruges, Guide historique et critique.* Van Oest, Paris-Bruxelles, 1922.

(2) Wauters, A.-J., *Catalogue historique et descriptif des tableaux anciens du Musée de Bruxelles.* 3e éd. 1908.

ou de Flémalle, — chefs-d'œuvre parmi lesquels le débonnaire Alatruye et sa placide épouse ne pourraient être glissés que par fraude. Sans aucun doute ces portraits ont quelque rapport de style avec l'art du puissant anonyme; mais ils sont de facture lourde et sommaire. Depuis 1910, le Musée de Bruxelles possède mieux pour renseigner ses visiteurs sur le maître de Merode : l'*Annonciation* (pl. IV) réplique de la partie centrale du triptyque conservé au château de la comtesse Jeanne de Merode (Westerloo-Tongerloo, Campine), triptyque qui valut au grand anonyme l'un de ses deux surnoms.

Cette *Anonciation* de Merode, fut sans doute jadis le joyau de quelque église (de Bruges ?). Peintres et sculpteurs la répétèrent. Sa célébrité de la sorte s'atteste ainsi que son accessibilité. Des répliques sont au Musée de Cassel, à l'église paroissiale des Schöppingen (Westphalie) et au Musée de Bruxelles. L'esprit original du grand maître anonyme habite notre panneau malgré quelques différences avec le prototype : dédoublement de la fenêtre, image de saint Christophe sur la hotte de la cheminée, brosse de chiendent accrochée à la muraille, et geste soumis de la Vierge qui devient l'*Ancilla Domini*, tout en gardant un visage sans étonnement. Comment sur ce dernier point apprécier les intentions du peintre de notre réplique ? Notre *Annonciation* a été restaurée sans discrétion (avant son entrée au Musée) ; la trace des repeints est en maints endroits sensible et le plus fâcheux de l'aventure n'est point la maladresse d'exécution de certains accessoires caractéristiques, mais la totale refection de la tête de Marie. Néanmoins notre panneau garde quelque chose de l'infaillibilité technique du grand anonyme : la robe et les ailes de l'Ange ont grand style; le saint Christophe, la brosse, le vase oriental sur la petite table sont d'un grand praticien. Les restaurateurs ont respecté aussi le chandelier en laiton que la cire d'un cierge décore de longues et fines larmes. C'est une merveille, une signature, la preuve pensons-nous que cette réplique sort de l'atelier du maître.

Van Eyck et le maître de Merode alimentent l'inspiration d'un anonyme dont nous possédons depuis peu une page essentielle : *Le Prophète Jérémie.* Acheté dans une vente parisienne sous le titre : *Portrait du roi René,* c'est en réalité l'un des deux volets d'une importante *Annonciation* appartenant à l'église de la Madeleine d'Aix-en-Provence (l'autre volet *le Prophète Isaïe* est dans la collection de Sir Herbert Cook et sa partie supérieure, une *Nature morte,* au Rijksmuseum d'Amsterdam). Au revers des deux volets est le *Noli me tangere* sujet tout indiqué pour une église consacrée à la Madeleine. Les deux prophètes Jé-

remie et Isaïe sont conçus dans un esprit et un cadre qui évoquent l'extérieur de l'*Agneau.* Les accessoires sont dans la plus fidèle tradition des van Eyck. Certaines particularités de l'*Annonciation* centrale rattachent plutôt le peintre au supposé Robert Campin. L'auteur de ce triptyque est-il un Flamand ? Est-ce un Français venu en Flandre et transformé par la vue du Retable de l'*Agneau ?* (Les figures du *Noli me tangere* ont une simplicité, un lyrisme synthétique, que l'on retrouve, poussées au sublime dans la *Pietà* de Villeneuve-lez-Avignon). Si l'artiste s'est rendu de Flandre en Provence — ou *vice versa* — il s'est sans doute arrêté à Dijon; des imitations dans le style de Sluter décorent le porche de l'*Annonciation.* Peut-être cet anonyme flamand ou provençal, a-t-il servi de modèle à Conrad Witz, lequel est pénétré, lui aussi, du génie de Sluter et de celui du Maître de Merode ? En tout cas, comme l'a dit Hulin de Loo, le maître de l'*Annonciation* d'Aix est le peintre le plus important de la génération qui suit immédiatement Jean van Eyck et le présumé Robert Campin. Le comte Durrieu a proposé d'identifier le peintre du triptyque d'Aix avec un « eyckien » du milieu flamandisé de Bourges, et avec de prudentes réserves le savant français a prononcé le nom de Jacob de Litemont.

Robert Campin eut parmi ses élèves Jacques Daret (son identification prématurée avec le Maître de Merode lui valut pendant quelques années la renommée d'un maître suprême) et Rogelet de le Pasture, illustre dès le XVe siècle sous le nom flamandisé de Roger van der Weyden (né à Tournai en 1399 ou 1400, mort à Bruxelles, le 16 juin 1464). Roger est un grand mystique; c'est aussi un dramaturge de profonde humanité et cette double face se réverbère dans sa petite *Pietà* (pl. v), où pour glorifier la mort du Sauveur et vêtir la souffrance de la Mère, l'artiste recourt au symbolisme de couleurs simples et éclatantes. Mais ce beau bleu du manteau virginal, cette pourpre du disciple, ces étoffes endeuillées de la Madeleine, ce poudroiement de soleil couchant dans un ciel d'éternité, on les oublie pour ne considérer que les douleurs groupées autour du Corps rigide au flanc duquel le sang se coagule. Peut-on rencontrer fusion plus intime du réel et du divin ?

Ce *petit tableaul d'un Dieu de pityé estant ès bras de Nostre-Dame* — qui figura peut-être dans les collections de Marguerite d'Autriche, avec adjonction de volets par Memlinc — concentre sous un format réduit, mais sans aucune diminution d'intensité, le lyrisme tout ensemble passionné et surnaturel que le maître mit en sa *Déposition de Croix* de l'Escurial. Cet illustre chef-d'œuvre, si souvent

répété, est deux fois rappelé au Musée de Bruxelles par une *Tête de sainte Femme en pleurs* (pl. VI), réplique d'une des saintes Femmes du retable de l'Escurial (d'un copiste des débuts du XVe siècle) et par la Vierge anéantie, aux yeux fermés et lourds de drame, aux lèvres mortes, qui pathétisc une œuvre que nous retrouverons, notre grande *Déposition de Croix* de Petrus Christus (pl. XIII). Dans notre XVe siècle, Roger apparaît comme le créateur sans fin de thêmes vite popularisés. La conception du *Calvaire* s'imposa comme celle de la *Déposition* et l'on ne s'en étonne point en voyant au Musée de Bruxelles ce précieux spécimen qu'cst notre triptyque « sforzesque » (pl. VII).

Qu'il m'arrive de piloter parmi nos *gothiques* quelque artiste venu de loin, je ne manque pas de soumettre ma tendresse pour ce chef-d'œuvre au contrôle de son impression. Les précieuses grisailles de l'extérieur relèvent d'une esthétique sculpturale; saint Jérôme avec le lion et saint Georges à cheval semblent reproduire de petits hauts-reliefs. Ainsi l'œuvre, pendue à la muraille de la chapelle seigneuriale, s'incorporait au cadre d'architecture; mais la richesse intérieure resplendissait pendant l'oraison. Ouvrons le triptyque. On découvre dans des lumières de vitrail et des splendeurs d'émaux, au centre le Christ en Croix, la Vierge, saint Jean, un trio de donateurs et sur les volets, à gauche la Nativité avec saint François et saint Julien l'hospitalier (?), à droite saint Jean-Baptiste avec sainte Catherine et sainte Barbe. Et c'est dans une atmosphère de triomphale douceur que coulent le sang du Sauveur et les larmes du monde. Roger a créé les expressions du Christ, de la Vierge, du saint Jean à la fois monastique, rude et gracile. Un peu de l'âme caressante de Memlinc est dans les saintes Catherine et Barbe de l'un des volets et aussi dans la *Nativité* de l'autre... L'œuvre vient d'Italie où Roger se rendit en 1450. Les donateurs agenouillés sont des Italiens, vraisemblablement Alessandro Sforza, seigneur de Pesaro, sa femme Costanza Varano et son beau-frère Rodolfo Varano. Costanza, au témoignage de ses tresses savantes et de sa ferronnière haut placée est la plus authentique « gentil' donna ». La tête du supposé Alessandro a son mystère. Elle semble en effet rapportée ! On croyait naguère que les donateurs étaient le grand duc de Milan, Francesco Sforza, accompagné de sa femme Bianca Maria Visconti et de leur fils Galeas. Et très légèrement un grand critique belge fit honneur du retable « sforzesque » à Zanetto Bugatto, qui avant de devenir le peintre des Sforza de Milan, passa trois ans à Bruxelles dans l'atelier de Roger, ce qui valut à ce dernier une lettre autographe de la duchesse Bianca Maria avec cette inscription : *Nobili viro dilecto magistro*

Rugerio de Tornay, pictori in Burseles, lettre où la duchesse disait en italien : « Nous nous mettons à votre disposition pour tout ce qui pourrait vous être agréable ». On nie parfois, très à tort, la réalité du mécènat princier d'autrefois.

Roger n'est plus un peintre de Cour comme Jean van Eyck. Ses portraits d'hommes disent tout de même sa vogue auprès des Grands. Courageusement stylisés, ses modèles — Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Lionel d'Este, Nicolas Rolin, Philippe de Croy, Antoine de Bourgogne, — sont presque tous des passionnés, des lutteurs, des animateurs. Roger les libère de leurs préoccupations terrestres; quelques traits physionomiques, une mâchoire anguleuse, une bouche serrée, trahissent les penchants individuels. Le regard laisse apparaître l'âme et son infini. Ainsi le mysticisme de Roger s'ordonne dans des effigies où ne subsiste que le typique. Deux de ses meilleurs portraits sont au Musée de Bruxelles: Antoine, grand bâtard de Bourgogne dit le Chevalier à la Flèche (pl. VIII) qu'on prît longtemps pour Charles le Téméraire et dont la face nerveuse de dameret pâle (*Nul ne s'y frotte* était sa devise) se détache finement sur un fond bleu, (mais oserions-nous jurer que cette frappante effigie est bien celle du grand bâtard?) — et Laurent Froimont (pl. IX) qui nous est venu récemment d'Italie (1). Froimont est un pieux jeune homme, tournant vers la gauche son visage glabre, coiffé d'une calotte de cheveux noirs et plats et dont les mains jointes se détachent sur une houppelande brune bordée de fourrure grise. Une devise s'inscrit sur le fond verdâtre : *Raison lensaigne.* La grisaille du revers montre saint Laurent dans une niche, tenant d'une main un livre, de l'autre l'instrument de son martyre. On voit à gauche un écusson et une banderole avec le nom de *Froimont.* Le nom patronymique du personnage est supposé être celui qu'on lit sur la banderole; la grisaille laisse deviner le prénom par la représentation de saint Laurent.

Avec ses mains presque immatérielles, ses yeux d'insondable douceur Froimont exprime l'essentiel des tendances de Roger. Il formait vraisemblablement diptyque avec une Madone (qui existe peut-être encore ?). Roger fut par excellence créateur de Madones et ses Vierges ont été reproduites pendant près d'un siècle. Jean van Eyck décourageait les imitateurs par ses infaillibles accents individuels. Roger vise un idéal plus représentatif. Par des nuances abstraites,

(1) Après que notre Véronèse : *Junon versant ses trésors sur Venise* eût été réinstallé dans la salle du Conseil des Dix au Palazzo ducale. Voir à ce sujet nos articles de la *Gazette des Beaux-Arts. Correspondance de Belgique,* Juin 1921, et de la *Jeunesse nouvelle. Notes sur Roger van der Weyden et Dieric Bouts,* janvier 1922.

une forte tendance au typique, il devait agir sur les masses. Innombrables sont jusqu'à la fin de notre art gothique les Vierges à mi-corps qui dérivent de sa *Madone de saint Luc* connue seulement par des copies. Le maître lui-même en peignit des exemplaires et notre n° 650 (pl. x) est sans doute la réplique d'un original de Roger, qui pourrait bien être la Madone du Museum Fogg à Cambridge (Massachusetts). Dans d'autres exemplaires cette iconographie mariale est formulée avec le langage de Dieric Bouts; telle est notre admirable *Madone* (n° 667) (pl. x) qui soutient l'Enfant de ses deux mains. Nos deux Vierges respirent l'enchantement des douceurs superessentielles que le grand Roger, pourtraiteur de la ville de Bruxelles, *insignis pictor* de par toute la chrétienté, versait en de telles images. Ni l'une ni l'autre de nos deux Madones ne sort de l'atelier de Roger; elles disent pourtant l'emprise de son génie sur l'école et comment il la transillumina. Certes le maître participe du grand courant réaliste des Flandres, mais son réalisme est noyé d'adoration divine.

Dieric Bouts (né à Harlem vers 1415, mort à Louvain le 6 mai 1475) s'ajoute aux van Eyck, au Maître de Merode, à Roger de le Pasture, pour former le groupe des grands peintres qui garantissent la destinée glorieuse de « l'école flamande ». Ce sont, à certains égards, les *classiques* de notre quattrocento. Dieric Bouts, le scrupuleux et religieux pourtraiteur de Louvain, est représenté à Bruxelles avec les œuvres capitales de sa carrière (pl. xi et xii) : les deux grands panneaux de justice qui lui furent commandés, en 1468, par le Magistrat de Louvain pour l'hôtel de ville où ils restèrent pendant 350 ans. En 1827 ils furent vendus par les bourgmestre et échevins de la cité brabançonne à Guillaume I[er] de Hollande et transportés à Bruxelles au palais du Prince d'Orange qu'ils ornèrent jusqu'en 1841. En 1856 ils devinrent la propriété du marchand Nieuwenhuys qui les céda au gouvernement belge en 1861. (Il est rare, on le sait, que nos chefs-d'œuvre les plus légitimes nous aient été transmis par les voies directes.) Jean van Haecht, professeur de théologie à l'Université de Louvain, indiqua les sujets à Dieric Bouts et fut amplement félicité et rétribué. Le pourtraiteur mourut avant d'avoir achevé la commande du Magistrat, et la dernière hypothèse attribue à son fils aîné, Dieric Bouts II, le soin d'avoir mis la dernière main à la saisissante légende de la *Justice d'Othon*.

Les deux compositions exposent une célèbre adaptation médiévale de l'histoire de Joseph, la *Légende d'Othon*, aussi répandue au quinzième siècle que celle du rigoureux justicier Herkenbald évoqué par Roger dans ses tableaux de

justice de l'hôtel de ville de Bruxelles. Ce genre de peintures (Gérard David en exécutera plus tard à Bruges) servait à l'édification des tyranneaux de la cité. On les rappelait sans cesse au devoir par des représentations de célèbres causes judiciaires. Maître Dieric raconta sur deux grands panneaux l'injustice affreuse que l'on mettait au compte du légendaire Othon. Au premier aspect, ces grandes peintures ne sont pas séduisantes à cause des formes allongées, des têtes osseuses, des corps ligneux de tous les personnages. Mais des sentiments essentiels parlent dans les deux scènes; des types de vérité absolue y sont immortalisés; et sous des dehors placides, opposés aux expressions dramatiques de Roger, une psychologie moins lyrique, plus nette, de plus en plus individuelle nous retient. Dans le premier tableau l'empereur Othon, sur la dénonciation de sa femme, fait décapiter un gentilhomme innocent. Derrière la muraille qui enclôt leur domaine, l'accusatrice et son époux assistent à l'exécution. L'empereur a besoin d'écouter sa femme pour se convaincre de la trahison du condamné; mais un doute le tourmente; l'impératrice cherche à dissiper cette inquiétude et suit sur le visage d'Othon l'effet des mensonges qu'elle renouvelle. Le gentilhomme marche avec énergie à la mort; il se détourne de la souveraine dont il a repoussé l'amour et qui pour cela l'a dénoncé et il exhorte sa femme à supporter courageusement l'épreuve. Un moine franciscain l'accompagne et semble plus ému que le condamné. Mais voici que l'œuvre du bourreau est accomplie. Au centre du tableau, l'exécuteur se dresse; la tête du gentilhomme est posée sur le linge mortuaire; toute souffrance en a disparu et sur le visage de la veuve une résolution inébranlable remplace les douleurs et les sanglots. Ainsi la seconde scène s'annonce dans l'épisode suprême de la première. Dans l'autre panneau, la veuve du gentilhomme subit l'épreuve du fer rougi et fait éclater l'innocence de son mari. Othon, pour réparer son injuste sentence, condamne l'impératrice au bûcher. L'empereur irrésolu, bon, plein de remords, fait contraste avec la femme énergique agenouillée devant lui. Les courtisans et chevaliers ascétiques, rassemblés dans la salle du trône, manifestent diversement leur émotion. Le groupement de ces seigneurs réveille en l'esprit la figuration de certaines fresques italiennes, tandis que la scène lointaine du bûcher est traitée, en ses proportions minuscules, avec une légèreté, un esprit, qui sont une surprise charmante dans cet art austère : comme on l'a dit, c'est presque de la peinture de genre du XIX[e] siècle. Nos primitifs réservent de ces surprises. Mais on ne saurait voir là l'intervention d'une autre main. Si quelque collaborateur est venu après la mort de Dieric,

c'est plutôt pour les figures du bourreau et de la veuve au premier plan du panneau de l'exécution; elles nous ont toujours paru privées de volume, presque même de vie dans leur exécution plane, et en somme peu dignes du grand pourtraiteur de Louvain.

Dieric Bouts eut deux fils, peintres tous deux, Dieric Bouts II (mort avant 1491) que les documents qualifient de *pictor imaginum* et Albert Bouts, auquel nous reviendrons. Rappelons, à titre documentaire l'opinion qui, sans preuve, désigna Dieric Bouts II, pour le peintre magistral de la *Pietà* (pl. XIII), attribuée aujourd'hui, avec le consentement de la critique la plus autorisée, à Petrus Christus (né à Baerle près de Gand; travailla à Bruges de 1444 à 1472). Cette œuvre ornait probablement à l'origine le refuge bruxellois de l'abbaye de Tongerloo. L'auteur a connu la *Déposition* de Roger laquelle avant de partir pour l'Espagne décorait l'autel des Arbalétriers à Notre-Dame-hors-les-murs de Louvain. Nous avons déjà dit qu'il a démarqué, mais avec la plus harmonieuse délicatesse, la Vierge du chef-d'œuvre de Roger (1). Les vêtements de ses personnages, leurs accessoires brillants et minutieusement détaillés sont empruntés au matériel d'atelier de Dieric Bouts. Il était dans la nature de Petrus Christus, tout d'abord disciple des van Eyck, de suivre trop fidèlement la leçon des grands maîtres. Sa *Pietà* du Musée n'en est pas moins une page suprême d'une exceptionnelle lisibilité, d'un rythme aussi pur dans la distribution des personnages que dans celle des couleurs; la beauté du paysage aux éléments individualisés suivant la manière harlemoise, la vérité physionomique de certains types, je ne sais quelle noblesse et quelle ample ordonnance de l'ensemble achèvent (en dépit de faiblesses, comme le dessin impersonnel de toutes les mains) de faire de cette œuvre l'une des réalisations les plus captivantes de notre XVe siècle.

Dominée par un maître qui fut la probité même, l'école louvaniste (un Christus même en reste tributaire) descendit vite des hauteurs où la mena Dieric Bouts. Les épigones des quatre grands « classiques » — j'emploie ce terme dans le sens de *grands directeurs,* — durent trouver l'héritage un peu lourd. Notre peinture déclinait. Un maître admirable la ramena vers les sommets, l'éclaira de lumières nouvelles. Hugo van der Goes (né à Gand? vers 1435, mort au couvent de Rouge-Cloître, près de Bruxelles, en 1482), n'est-il pas le premier peintre flamand chez qui la réalité extérieure des êtres est en correspondance parfaite

(1) Voir p. 13.

avec leur personnalité intime ? N'est-ce pas lui qui le premier établit la vie d'ensemble des chefs-d'œuvre ? Quel exemple, quelle école à cet égard que sa *Nativité* de Florence ? Depuis l'horizon lointain où se dressent les figurines des pasteurs avertis en dernier lieu, jusqu'au sol battu où s'étend le corps de l'Enfant, la joie du peuple éclate et remplit d'un même cri de joie l'immortel chef-d'œuvre ... Restaurer les vertus techniques des grands fondateurs de la peinture flamande, exprimer en même temps une telle somme de sensibilité, quelle tâche surhumaine ! Peut-être excédait-elle les résistances physiques de maître Hugo ? On sait qu'il mourut fou. Néanmoins, son art — comme celui des frères van Eyck, de Roger, de Christus, en contact souvent avec la miniature — connut le sourire des petites œuvres. Nous avons eu la rare bonne fortune de pouvoir acquérir récemment pour nos galeries un de ces délicats joyaux : Une *Madone avec l'Enfant.* C'est une œuvre des débuts de l'illustre maître, sœur d'une *Vierge* de Hugo qui est à Francfort. Concédons que notre « perle » nouvelle a légèrement souffert des siècles. Mais l'harmonie argentée voulue par l'artiste a subsisté et les moindres détails d'attitudes, d'expression, d'exécution révèlent le créateur original qui seul peut-être à cette époque, sut échapper à l'emprise de Roger. — Pendant quelque temps nous n'avions pas hésité à inscrire au catalogue de maître Hugo une charmante petite *Sainte Famille* (pl. XIV) du Musée de Bruxelles, groupée en figurines colorées devant un ciel clair où se dessine un arbre léger. La technique est un peu froide, mais si forte et si sûre ! Et à côté des petits personnages célestes dont la « paisible objectivité » rappelle l'idéal des van Eyck, comme le moine en prière, si individuel, si fervent, si humble, laisse transparaître son âme humaine! Cette *Sainte Famille* (il serait plus juste de dire cette *Sainte Anne avec un donateur religieux*) est sans doute d'un disciple, le même à qui l'on doit une *Vierge aux donateurs* du Louvre (monogrammée J. P.) et un tableau de la collection Johnson: la *Vierge avec l'Enfant.* — Nos « dépôts » possèdent en outre une des quatre copies (la nôtre est du XVI[e] siècle) de l'*Histoire d'Abigail* décor mural que van der Goes peignit dans une demeure gantoise près du *Muyde Brugsken* et où son génie transforma le récit biblique en un merveilleux roman de chevalerie.

LA FIN DU XVe SIÈCLE ET LES DÉBUTS DU XVIe DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX

Hans Memlinc. — Gérard David et son école (Adrien Ysenbrant, Ambrosius Benson). — Le Maître brugeois de la légende de sainte Lucie. — Jean Prévost. — Albert Bouts. — Goswyn van der Weyden. — Colin de Coter. — Le Maître bruxellois de l'abbaye d'Afflighem. — Le Maître bruxellois de l'Instruction pastorale. — Le Maître de la légende de la Madeleine. — Le maître du retable d'Orsoy. — Le Maître du saint Gilles. — Jérôme Bosch

Hans Memlinc (né à Memelingen (?) aujourd'hui Mömling près de Mayence, vers 1430, mort à Bruges le 11 août 1494) se souvient de l'enseignement de tous les grands maîtres du XVe siècle néerlandais. Sa volonté incline vers les harmonisations éclectiques. Certes il connaît des conquêtes personnelles; ses compositions sont plus rythmées, ses chairs plus souples que celles de ses prédécesseurs, et surtout sa suavité s'angélise autant par la grâce des visages mystiques que par la floraison adorable des couleurs. Un peu de convention dans les paysages, une inclination sensible vers le *joli* sont la rançon de tant de séductions et d'un éclectisme singulièrement affiné. Notre *Martyre de saint Sébastien* (pl. xv), peint probablement pour une gilde d'archers, illustre les débuts de Memlinc à Bruges. L'idéal de Bouts s'y prolonge et pourtant l'esprit est tout autre. Saint Sébastien montre un torse arrondi, bien moulé, et un visage de béatitude souriante; les deux archers ont des costumes brillants et pittoresques — draperie écarlate et bottes de daim pour l'un, cotte et chausses collantes pour l'autre — où s'annonce la fantaisie poétique vers quoi s'orienteront beaucoup de peintres au début du XVIe siècle. Le paysage urbain n'a point de nouveauté, mais une jolie nef voguant sur une mer d'azur, un moulin gracieusement dressé sur la rive, s'apparentent aux étoffages pittoresques de la *Châsse de sainte Ursule.* Outre ce chatoyant *Martyre de saint Sébastien,* le Musée de Bruxelles détient de Memlinc les beaux portraits de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges, et de sa femme Barbara de Vlaenderberghe, peints vers 1475 (pl. xvi) et contemporains du *Mariage mystique de sainte Catherine* du Musée de l'Hôpital Saint-Jean. Ils sont parmi les effigies les plus sobres et les plus profondes du maître, et l'on ne saurait assez admirer le modelé net de la tête d'homme, adouci par des ombres légères, la

chair délicate de la patricienne brugeoise coiffée d'un hennin où flottent des tulles monastiques. Guillaume Moreel — descendant d'une famille savoyarde, les Morelli — connut la prison pour avoir défendu les privilèges brugeois contre les Français et Maximilien. Il appartenait à la corporation des « épiciers » — négociants de denrées exotiques — qui comptait plus d'un mécène, ami ou du moins admirateur de Memlinc. Celui-ci peignit pour Guillaume Moreel une œuvre d'expression céleste : le triptyque de *Saint Christophe* du Musée communal de Bruges sur les volets duquel s'agenouillent Moreel, sa femme, et leurs *seize* enfants... Les heures décisives de Bruges au déclin, les vertus civiques de ses magistrats, la force morale de son patriciat, — que d'enseignements, que de lointaines perspectives d'histoire et de psychologie dans ce portrait de Guillaume Moreel !

Avec moins d'éclat, plus de gravité continue et une ingénuité qui tient du miracle au moment où l'italianisme apparaît dans notre art, l'idéal de Memlinc se perpétue chez Gérard David (né à Oudewater, Hollande méridionale, vers 1450-60, mort à Bruges le 13 août 1523). Lui aussi est un éclectique; il étudie et copie van Eyck, Roger, van der Goes, Memlinc; lui aussi spiritualise ses souvenirs; lui aussi est un peintre de l'âme. Et cette âme, comme chez Memlinc, participe de l'âme éloquente et tendre que nous prêtons à Bruges, à cette Bruges sur laquelle Gérard David vit descendre les ombres de la fin. Maître « Gheraert » s'inscrit au catalogue du Musée de Bruxelles avec une *Adoration des Mages* (pl. XVII) et une *Vierge à la soupe au lait* (pl. XVIII). On a cru longtemps que le premier tableau était un Jean van Eyck. (On le croyait si bien de l'un des deux peintres de l'*Agneau pascal* qu'on reconnaissait les deux frères dans la cavalcade du fond ! Aujourd'hui on croit pouvoir désigner Gérard David parmi les personnages qui accourent.) Les peintres épiques du retable de Gand n'ont point traité le sujet pittoresque de la *Nativité* où Roger et le Maître de Mérode firent briller leurs mérites de conteurs. L'*Adoration* de Gérard David pourtant est encore pleine de cet esprit d'éternité particulier aux van Eyck. Le mage agenouillé, sur les épaules duquel s'agrafe majestueusement un manteau doublé d'hermine, respire une solennité hors des temps; celui qui dépose sur la menotte de l'Enfant un baiser d'infini respect, décèle plus de sensibilité humaine. (Quel chef-d'œuvre de technique traditionnelle que sa pelisse de brocart aux amples manches fourrées de petit-gris !) La dévotion du peintre se fait prolixe et brillante avec le cortège déroulé derrière l'abri en ruine de la sainte Famille et l'artiste s'applique à éviter

la hauteur uniforme des têtes, ce nivellement isocéphalique qui est une marque de son origine harlemoise. Est-ce bien uniquement aux artistes de Harlem — van Ouwater, Geertgen tot sint Jans — que maître Gheraert doit son éducation de paysagiste insigne ? Ses rochers gazonnés ne ressemblent certes ni à ceux de Roger ni à ceux de Memlinc mais beaucoup à ceux de van Eyck. Le défaut de cette œuvre admirable, où l'on pourrait encoie relever le reflet de van der Goes dans l'ordonnance, cst peut-être de ne point affirmer une âme créatrice, de se complaire dans la raideur des poses. Mais quels trésors de sentiment et de science ! Une rivalité de marchands faillit empêcher jadis le Musée de Bruxelles d'acquérir cette *Adoration* qui vient de Bruges et que l'on acheta finalement pour douze mille francs! — Notre *Madone* (il en existe plusieurs versions) est une charmante idylle de l'amour maternel, localisée à Bruges. Cette fois, l'Enfant divin, plus gracieux et plus souriant même que chez Memlinc, est fort éloigné des créations de Jean van Eyck. Il n'affecte point un air d'éternité et se montre préoccupé des joies terrestres au point de vouloir passer la langue sur la cuillère de son potage au lait ! La beauté de Bruges se transpose ici par le sortilège d'un bout de paysage avec petit étang bleu — c'est presque le Lac d'Amour — peuplé de cygnes, au bord duquel sommeille un délicieux logis à pignon gardé par les arbres sévères de l'*hortus conclusus.*

Dans la nombreuse école de Gérard David, deux individualités sont au catalogue du Musée de Bruxelles : Ambrosius Benson et Adrien Ysembrant. Ce dernier (Isembrant, Isenbrant ou Hysenbrant, originaire de Harlem, s'installa à Bruges avant 1510 et y mourut en juillet 1551), est tenu pour l'auteur du panneau où se superposent en files régulières le bourgmestre Jooris van de Velde, sa femme Barbara de la Meere, leurs *neuf fils* et leurs *huit filles* (revers en grisaille). Le patriciat de Bruges ne fut pour rien dans la dépopulation de la capitale artistique des Flandres. Le poète J.-P. van Male a beau dire que la voix seule manquait aux figures d'Ysembrant; les visages ici sont peu individuels et le paysage aux teintes d'encre donne un avant-goût de la formule médiocre de ces Brugeois dégénérés que sont les Claeissins. Notre panneau n'est qu'une moitié d'un diptyque consacré par Barbara de la Meere à la *Notre-Dame des Sept Douleurs.* L'autre volet est à l'église Notre-Dame de Bruges. On y voit une Vierge divinement rêveuse qui fait comprendre l'enthousiasme du poète. — D'Ambrosius Benson (mort à Bruges en 1550) qu'on veut faire naître en Lombardie et qui d'ailleurs avec son catalogue de fraîche date se présente comme un lombar-

disant, nous avons un excellent *Portrait d'homme* (quelque riche marchand tenant sa bourse) un diptyque : *Donateur et saint Jean-Baptiste* auquel un joli paysage bleuâtre donne de l'agrément et un triptyque montrant *Saint Antoine de Padoue* (monogrammé) et sur les volets d'une part la *Sainte Famille*, de l'autre une figure sacrée que l'on croit être *Saint Second*, évêque d'Avila.

A quel milieu rattacher, sinon à quelque atelier brugeois se plaçant entre Memlinc et Gérard David, le retable un peu monotone, mais harmonieux et d'une grâce transparente qui glorifie la *Vierge avec Madeleine et les Vierges* (pl. XIX). Il aurait été peint en 1489 pour la confrérie brugeoise des Trois-Saintes (Catherine, Barbe et Madeleine) qui avait son autel à Notre-Dame. C'est une grande et belle image de dévotion qui traite, mais avec moins d'âme et de maîtrise, le sujet immortalisé plus tard par Gérard David dans son chef-d'œuvre de Rouen. Les types féminins répètent uniformément le même nez lourdement attaché au front; les linéaments du visage ne s'aristocratisent que chez la Vierge et sainte Agnès, très parentes des modèles de Memlinc. Nous avons donné au *Maître brugeois de la légende de sainte Lucie* (dénommé de la sorte pour une œuvre conservée à Saint-Jacques à Bruges) cette scène calme, joliment rythmée, qu'étoffent des rosiers fleuris, des vignes automnales et un large site urbain.

On ne saurait omettre Jean Prévost (ou Johan Provost, né à Mons en 1462, mort à Bruges en 1529) en énumérant les épigones de Gérard David. Ce Wallon acquit la maîtrise à Anvers, s'initia aux nouveautés répandues par Metsys, tint pour l'italianisme naissant, auquel maître Gheraert, quoi qu'on dise, n'était point resté insensible, et tout compte fait, représenta faiblement cet esprit brugeois si apparent chez les maîtres qui vécurent avant lui à Bruges, Memlinc et Gérard David. Certains types de ce dernier sont reconnaissables toutefois au centre de notre *triptyque d'Adam van Riebeke* (pl. XX) parmi la foule qui contemple les saints Antoine de Padoue et Bonaventure. Des architectures compliquées, un besoin d'animer la figuration en variant les gestes, nous acheminent vers une esthétique nouvelle. Celle-ci avait pleinement triomphé quand un portraitiste qui pourrait être P. Pourbus « le dernier peintre de Bruges » — peignit les volets à donateurs. Ajoutons loyalement que l'attribution du panneau central à Jean Prévost et celle des volets à Pourbus ne sont qu'hypothèses — de bon aloi pour ce qui est de Prévost.

Avant de considérer l'emprise de l'italianisme, il nous faut, quittant Bruges et ses derniers gothiques, retourner en Brabant et nous arrêter un instant

devant les épigones de Roger, de Bouts et de van der Goes. Le second fils de Dieric Bouts, Albert (né à Louvain vers 1460, mort dans cette ville en mars 1549) assume aujourd'hui une production nombreuse. Dans son triptyque de l'*Assomption* (pl. XXI) qu'il offrit à la chapelle de Notre-Dame du petit chœur, derrière Saint-Pierre à Louvain, il figure en donateur avec sa seconde femme Elisabeth de Nausnydere et un vieillard qui serait son oncle H. van der Bruggen. Les apôtres dans la partie centrale s'évertuent, parfois avec succès, à rappeler l'intensité d'expression et la réalité physionomique de van der Goes, lequel est rappelé aussi par le souci de détailler les plantes de l'avant plan. Le Musée montre en outre une réplique — médiocre — de cette *Assomption*, supprimant les donateurs et limitant l'œuvre votive au seul panneau central. D'autres peintures de petites dimensions — une *Cène* (pl. XXII) interprétation italianisante et lourde de la *Cène* louvaniste de Dieric, *Jésus chez Simon le Pharisien*, *Saint Jérôme*, — font apprécier, à la pinacothèque bruxelloise, les faiblesses et les réussites de ce fils d'un peintre sans reproche. Albert Bouts est une étiquette commode sous laquelle on a vite fait d'inscrire des pages incertaines. Son manque de volonté technique, les voies hésitantes de son style, comme aussi la longueur de sa carrière, expliquent ce destin. Quelle distance en effet entre l'impeccabilité, la réalité, la ferveur fraternelle de la *Cène* que Dieric peignit pour l'église Saint-Pierre de Louvain, — et l'à-peu-près des visages, les contestables nouveautés décoratives de la *Cène* d'Albert Bouts à Bruxelles ! Mais voici qu'à son *Assomption* est venue s'ajouter, de la façon la plus imprévue une œuvre importante, un chef-d'œuvre, qui fait de son auteur l'égal des plus grands. Tandis que pendant l'occupation, nous accomplissions le dénombrement des panneaux, toiles, débris, marbres et plâtres de nos réserves, trois grandes planches encrassées et disjointes nous retinrent; nous les connaissions et plusieurs années auparavant nous avions, sans succès, tenté d'y intéresser quelques collègues. Rassemblés et lavés, les trois fragments révélèrent un admirable *Calvaire* (pl. XXIII). L'attribution à Albert Bouts s'imposait. Nous pûmes cette fois faire restaurer l'œuvre. On employa l'aquarelle, uniquement aux endroits écaillés qui furent mastiqués au préalable. Le visage exsangue du Christ, aux paupières closes, aux lèvres entr'ouvertes et d'où semble s'échapper un dernier soupir, le sang répandu sur les chairs mortes et dans la barbe aux frisures fines, disent à quel point le peintre fut ici le digne fils du pieux Dieric Bouts. Le saint Jean vêtu de rouge, la Vierge au manteau bleu sombre, sont des figures de grande noblesse; leur disposition maintient une tradition établie par

Roger; la largeur des draperies prépare le style de Quentin Metsys. Artiste versatile, Albert Bouts, sut s'élever parfois au niveau des plus illustres gothiques, avec notre *Assomption* et plus encore avec ce *Calvaire* qui de toutes ses œuvres est peut-être la plus sévère, la plus simple, la plus profonde.

Louvain reste un centre actif avec les fils de Bouts. Les descendants de Roger se transportent à Anvers où nous rencontrons son petit-fils Goswyn, (mort en 1538) l'auteur d'une remarquable *Histoire de sainte Dymphne* en plusieurs panneaux, jadis à l'abbaye norbertine de Tongerloo. Nous possédons de G. van der Weyden les *Portraits de François Colibrant* (*secrétaire de la ville d'Anvers*) *et de sa femme Elisabeth,* volets d'un triptyque privé de son panneau central, portrait où l'on chercherait en vain l'enseignement de l'illustre *portrater der stad van Brussel.* Que retrouve-t-on des exemples de Roger dans l'importante série originairement à l'abbaye d'Afflighem, près de Bruxelles et composant un retable (pl. XXIV) qui, ouvert, montre les *Sept Douleurs de la Vierge* (la *Descente de Croix* est perdue mais en revanche à la *Mise au Tombeau* s'ajoute la *Vierge, les trois Marie, saint Jean, Joseph d'Arimathie et Nicodème s'éloignant du Sépulcre)* et, fermé, fait voir quatre *Joies de la Vierge ?* Ces panneaux furent mis successivement au compte du grand Roger en personne, puis de son fils Pierre, ensuite de son petit fils Goswyn. Aucun des trois artistes n'est à retenir. Dans l'une des compositions (sur la bordure de la nappe couvrant l'autel de la Circoncision) on lit *Te Bruesele,* tandis que dans la *Vierge et les saintes femmes s'éloignant du Sépulcre* se dessine la physionomie fidèle de monuments colonais. Ce mélange germano-brabançon fut propice au jeu des hypothèses jusqu'au jour où la certitude fut acquise que le peintre appartenait au milieu bruxellois de la fin du XV[e] siècle. La critique allemande l'appelle le *Maître de la Vie de Joseph* (pour la raison que Berlin possède de lui des épisodes de cette vie) ; nous l'avons baptisé le *Maître bruxellois de l'abbaye d'Afflighem,* nos panneaux constituant un ensemble beaucoup plus important. Il portait en lui la mémoire des scènes évangéliques formulées par Roger avec une définitive puissance de dramaturge, de conteur, de croyant — mais où reconnaître dans ces accents décolorés et tièdes, les splendeurs mystiques de l'*insignis pictor* ? De ce maître de l'abbaye d'Afflighem nous avons aussi un triptyque reconstitué depuis peu. Nous en possédions les volets, des portraits d'un grand intérêt documentaire, surtout à cause de leur décor nettement bruxellois : le portrait de Philippe le Beau, (avec vue de l'ancien Berkendael) (pl. XXV) et celui de Jeanne la Folle (pl. XXV) (où les fonds reproduisent une résidence d'été des sou-

verains *'t Somerhuys,* connue tout d'abord sous le nom de *Folie de Feuillye.*) On y remarquera les petits points brunâtres par quoi cet artiste figure les feuillages. La partie centrale, un *Jugement dernier,* (pl. XXVI) avec des damnés vaguement signorelliens, a pû être acquise il y a peu de temps en vente publique. Ainsi s'est trouvé reconstitué ce retable qui fut à l'origine l'ornement du *Vierschaere* ou tribunal à l'hôtel de ville de Zierickzee (Zélande). L'opinion qui identifiait l'auteur de ce triptyque avec Jacques van Laethem, peintre héraldiste de la Cour de Bruxelles, semble s'accréditer.

Impossible de parler, comme l'exigerait une étude spéciale, de quelques autres maîtres bruxellois de ce temps : Colin de Coter, formé sous l'influence de Robert Campin (une *Passion* de 1522 lui est apparentée), le *Maître de la Légende de la Madeleine* (au Musée avec une *Annonciation*) et le Maître bruxellois du retable d'Orsoy, influencé par de Coter, auteur d'un retable conservé à Orsoy (Rhénanie) et d'une peinture de notre Musée représentant la *Nativité* et la *Circoncision,* avec dans le haut un sujet des plus rares : les *Fiançailles célestes de saint Valérien et sainte Cécile.* Bons décorateurs, ces maîtres impressionnèrent la nouvelle école anversoise. Un autre artiste du milieu bruxellois de l'extrême fin du XVe siècle, auteur d'une curieuse *Instruction pastorale* (Louvre), avec vue de Sainte-Gudule, est aujourd'hui entré dans nos collections. Sa *Présentation de la Vierge au Temple* est une peinture probe et sans grand attrait dans sa tonalité brun-rougeâtre. Le *Maître du saint Gilles* nous est, lui aussi, révélé depuis peu. Il vivait également aux approches de 1500; formé sous l'influence de van der Goes, il travailla, croit-on, en France. L'œuvre-type de son catalogue est une *Légende de saint Gilles* à la National Gallery. Notre petite *Arrestation du Christ* marque le souci d'obtenir des modelés par le jeu des ombres et des lumières contrastées et développe les recherches luministes du peintre des Portinari.

Le génie parénétique de Jérôme Bosch (né à Bois-le-Duc vers 1460, mort dans cette ville en 1516) ne s'exprime au Musée de Bruxelles que dans une version d'école de sa *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne. Mais peut-être est-ce une œuvre de sa jeunesse, que le petit *Portement de Croix* (pl. XXVII) de la collection Cardon qui nous fut donné par M. Kleinberger. C'est une peinture de la plus chatoyante délicatesse. Ce précieux panneau trahit certains caractères du maître des diableries: le légionnaire à longue pique derrière le Christ porte un casque pointu, baroque et très « boschien »; le moine au-devant des larrons exhibe une face camuse où s'annoncent les trognes que Bosch dispose autour du Christ de ses *Ecce*

homo et *Portements de Croix;* on découvre même une tendance à substituer à la vérité réaliste des physionomies et des gestes imaginés. L'assimilation avec le génie de Bosch semble s'arrêter là. Le paysage encore traditionnel, les couleurs transparentes et claires rattachent l'œuvre au milieu harlemois. De quel centre Jérôme Bosch est-il tributaire à ses origines ? Bois-le-Duc, sa ville natale, était sans passé artistique. Anvers, pensait-on, fut pour lui un foyer inspirateur. Notre petit *Portement de Croix* modifiera-t-il cette opinion ?

LES DÉBUTS DE L'ITALIANISME

Quentin Metsys. — Jean Gossart dit Mabuse. — Le Maître de la Madeleine Mansi. — Josse van der Beke dit van Clève (Maître de la Mort de Marie). — Les maniéristes anversois (Le Maître de l'Epiphanie au saint Georges, le Maître de l'abbaye de Dilighem). — Henri Blès

Vainement prétendrait-on que le XVI[e] siècle conserva la pureté d'accent du siècle précédent. Pourtant l'époque est grande. Le caractère autochtone de notre peinture qui avait impressionné tout l'art européen — nulle école du XV[e] siècle ne fut plus étudiée que la nôtre — s'amoindrit et les influences étrangères nous pénètrent à la faveur des voyages plus fréquents de nos artistes, de l'humanisme, des extensions territoriales de nos princes. L'esprit de la peinture se modifie avec celui des peintres. Dans leurs portraits, Gossart, Metsys, sinon d'Orley, découvrent des réalités psychologiques tout en peignant objectivement leurs modèles. Le paysage est traité comme genre spécial, ou est bien près de l'être, par Patenier et Blès. Un premier effort est fait par les peintres religieux pour s'assimiler l'âme de cette peinture monumentale que les artistes penseurs de la renaissance romaine révèlent au monde chrétien à la veille de la Réforme. Nous sommes avertis des solutions apportées par les maîtres méridionaux aux problèmes de la perspective linéaire, de l'espace, de la densité corporelle des mouvements organiques du corps humain. Mais le régionalisme de notre art reste vif et savoureux : architectures, costumes, types, tout parle encore du milieu chez Metsys, Gossart, d'Orley, Bellegambe, Corneille van Coninxloo, Lancelot Blondeel, Vermeyen, et ces nombreux peintres de théophanies que l'on confond sous l'étiquette de *maniéristes anversois.* Une fantaisie singulière, une recherche outrancière de l'originalité, une espèce de romantisme rococo — « baroque primitif »,

disent les critiques allemands — apparait chez certains de ces italianisants d'avant-garde. Et tout de suite aussi les genres profanes grandissent où la verve du terroir trouve à s'épanouir en dépit des leçons classiques. Tels sont les facteurs qui vont entraîner l'évolution de cette grande école anémiée par un siècle d'ascétisme, tirée de son rêve séculaire et de sa personnalité par le souffle méridional, secouée aussi par les terribles éclats de rire d'un Jérôme Bosch qui dans ses sermons en peinture ressuscite les satires médiévales et projette en éclairs les visions d'aujourd'hui. L'examen successif de quelques œuvres caractéristiques de notre XVe siècle dégage les beautés d'ensemble de notre peinture primitive. La synthèse est moins aisée avec cet art complexe des débuts du XVIe siècle; il n'était point inutile de la tenter sommairement dans ce *cicerone.*

La reine des cités flamandes, Bruges, perd son hégémonie artistique. Anvers se substitue à elle dans le monde du commerce et de l'or. Quentin Metsys, son premier grand peintre (né à Louvain en 1466, mort à Anvers en 1530), est une pure illustration de l'esprit nouveau, comme on le peut contrôler au Musée de Bruxelles. C'est un problème attirant pour les spécialistes de savoir si notre *Vierge*, vêtue de rouge et blasonnée de l'écusson de Louvain, est de la jeunesse du maître, comme aussi sa charmante réplique (pl. XXVIII) ; c'est un digne sujet de recherches que d'établir si vraiment notre *Vierge des Sept Douleurs*, (pl. XXIX) marquée aux armes de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, peut être tenue pour celle qui décora la chambre de la dite gilde, et quel stade de la carrière du maître représente notre *Calvaire;* mais c'est un incomparable sujet de méditation que cette *Légende de sainte Anne* (pl. XXX et XXXI), apogée de notre sensibilité religieuse et somme de nos conquêtes artistiques au commencement du siècle nouveau. L'œuvre fut commandée par la confrérie de sainte Anne de Louvain pour l'église Saint-Pierre, en 1507; enlevée par les commissaires français en 1794, elle fut restituée à Saint-Pierre en 1815 et achetée par l'Etat belge en 1879. On peut lui préférer la *Déposition* d'Anvers, aux colorations intactes; elle mérite de susciter une émotion et une admiration égales. Si la grande âme de Roger revit dans la sublime composition d'Anvers, la puissance individualiste de van der Goes reparaît dans les types masculins de la *Légende.* Comme le peintre de Rouge-Cloître eut applaudi à l'élan passionné, si populaire, si franc, si pénétré avec lequel Joachim — de la race des bergers peints par frère Hugo — reçoit de l'Ange l'assurance d'une postérité ! Comme il eut tressailli devant cette sainte Anne étendue sur son lit de mort, blême mais transfigurée déjà par la béati-

tude éternelle, telle la Vierge défunte peinte par Hugo au milieu des apôtres hors d'eux-mêmes ! La « candide rigueur » d'un Gérard David n'est-elle pas dans les visages extra-terrestres de la Vierge et de sainte Anne assises au centre du triptyque ? Mais aux extrémités du panneau central une grâce profane empruntée à l'Italie de Francia et de Luini fleurit les exquises figures de Marie-Cléophas et de Marie-Salomé, entourées d'enfants. L'Italie ? Elle est dans l'azur du paysagc mouvementé, dans les formes brunelleschiennes de l'architecture, dans le balancement rythmique de toutes les lignes. Cette *Légende* refléchit le passé, fusionne l'Italie et la Flandre contemporaines; en outre elle prépare, elle devance l'avenir. L'émotion propre au mouvement linéaire de l'art gothique subsiste; mais la signification change car tout est plus corporel, plus souple, plus fluide dans le mouvement. Quentin Metsys est comme le Masaccio de notre grand art lyrique du XVIIe siècle. Une gloire rubénienne illumine les revers des volets (pl. XXXII) où les personnages remplissent amplement le cadre, où les orfrois des grands-prêtres donnent une vision précoce des pompeuses vêtures épiscopales de Rubens. Mais quel amusant observateur des mœurs locales s'avère dans ce panneau où Joachim et Anne font donation de leurs biens au temple et aux pauvres! Regardez ce héraut qui lit un édit au populaire. Jean Mostaert se souviendra de cette figure, — et l'atmosphère anversoise que font respirer ces architectures où Metsys inscrivit sa signature : *Quinte Metsys screef dit 1509*, est celle-là même où n'a cessé dc rêver le maître anversois du XIXe siècle, Henry Leys.

Le premier quart du XVIe siècle néerlandais compte beaucoup de figures marquantes et mal appréciées. Gossart (né vers 1470 à Maubeuge, mort, croit-on, à Middelbourg entre 1533 et 1535) est au premier rang. Sa fécondité, la variété dcs genres qu'il aborde, le trouble que sème en son temps un italianisme irrésistible, rien n'entame son infaillible technique qui émerveillait justement les contemporains. Il n'a pas l'émotion, la vivacité de Quentin Metsys, mais s'attache d'une façon plus constante à la solution des problèmes positifs (espace, densité, pesanteur corporelle.) L'*Adoration des Mages* de lord Carlisle, aujourd'hui à la National Gallery, mériterait d'être pour les fidèles de nos vieux peintres un but de leurs pèlerinages, comme l'*Agneau* des van Eyck à Gand, la *Déposition* de Roger à l'Escurial, le *Saint-Sacrement* de Bouts à Louvain, la *Nativité* de van der Goes à Florence, le *Mariage Mystique* de Memlinc, le *Baptême du Christ* de Gérard David à Bruges, la *Déposition* de Quentin Metsys à Anvers. Gossart ne nous plonge plus comme ces maîtres dans l'infini religieux. Pourtant il a beau voyager

en Italie (1508), créer finalement pour ses architectures une sorte de renaissance vaguement bramantesque, regarder les gravures de Jacopo dei Barbari, se souvenir dans ses portraits de l'enseignement de Léonard, il reste le fidèle descendant de nos quattrocentistes; peut-être Metsys et van Orley appartiennent-ils plus que lui à l'ère nouvelle. Et pourtant qui ne sait que Mabuse est tenu pour responsable devant l'histoire des triomphes de l'esthétique méridionale ?

Le Musée de Bruxelles ne laisse point deviner la mesure de ce maître. Le panneau d'*Adam et Eve* (pl. XXXIII) n'est qu'une réplique secondaire du couple d'Hampton-Court. Le portrait d'*Ysabeau d'Autriche, sœur de Charles-Quint en Madeleine* (pl. XXXIV), est d'une technique et d'un modelé raffinés; on en peut dire à peu près autant de la *Fillette tenant l'oiseau mort* et même de la *Madone* sur fond rouge marbré (portrait présumé d'Anne de Berghes, femme du second protecteur de Gossart, Adolphe de Bourgogne). Ces trois peintures ont passé pour être de Mabuse; elles lui sont enlevées. De même la critique n'ose maintenir à son catalogue le portrait de *Jean de Luxembourg*, seigneur de Ville et de la Hamaide, chevalier de la Toison d'Or, (pl. XXXV) qui détache son masque juvénil et suffisant sur un fond noir jouant l'émail à la manière lombarde. Elle est bien indulgente cette critique en insérant sans hésitation dans la production du maître un honorable portrait d'homme, affadi hélas ! par un maquillage moderne et qui n'est point pour assurer une place éminente à Gossart dans nos galeries. Que l'*Ysabeau d'Autriche* avec ses yeux noyés de douceur et d'innocence, son menton puéril, l'extravagance élégante de ses manches taillées en serpentins sans nombre, est donc plus digne de ce grand nom de notre « baroque primitif » !

Metsys et Gossart combinent leur action chez maints artistes de nos provinces. Le *Maître de la Madeleine Mansi* (prototype à Berlin) se contente souvent d'un démarquage littéral des types de Metsys; c'est le cas de sa *Madeleine* des collections berlinoises; il puise aussi (Gossart en avait donné l'exemple) dans l'immense répertoire créé par Dürer, comme en témoignent ses figures d'*Adam et Eve* du Musée de Bruxelles; Metsys, Gossart, Dürer sont les parrains des « maniéristes anversois » qui donnent à leur peinture une ornementation de fête et empruntent à la Renaissance méridionale les détails décoratifs. A leur tête on rencontre Josse van der Beke dit van Cleve (né à Clève ou Anvers vers 1485, mort à Anvers le 10 novembre 1540) que l'on a longtemps désigné sous le nom de *Maître de la Mort de Marie*, aussi raffiné comme coloriste que Metsys, mais plus agité dans la représentation dramatique, aussi ferme dans son modelé que Gossart

mais poussant à l'extrême le souci des surfaces ondoyantes. Il s'inscrit avec un catalogue varié au Musée de Bruxelles. Son *Repos de la Fuite en Egypte* a pour figure principale une Vierge qui se retrouve dans des tableaux de Munich et de Madrid. La *Vierge et l'Enfant* (pl. XXXVI) est modelée avec un pinceau plein de caresses et c'est une trouvaille d'avoir mis cet enfant tombant de sommeil dans les bras de cette Vierge émue; la *Sainte Famille* (pl. XXXVII) échantillonne avec grâce les formules et recettes du premier italianisme : réalisme paradoxal du saint Joseph, grâce luinesque de la Vierge, modelé lombard de l'Enfant Jésus — toujours endormi — fond de paysage capricieux et romantique. Et c'est une belle figure, digne de Metsys, que la sainte Anne, émaciée, humble et trônante.

Pendant longtemps la production des « maniéristes anversois » contemporains de Josse van Clève, a été mise au compte du paysagiste Henri Blès. Ces curieux artistes dont la production surabondante, bigarrée, fantastique, se répandit dans toute la chrétienté, peignent généralement des *Adorations des Mages* qui pour la plantation et l'étoffage se rattachent à Gossart, pour le style à van Clève et à Dürer. Ces *Epiphanies* sont peuplées de rois fastueux, de nègres féeriques, de lansquenets brillants, encadrées de ruines irréelles qu'enjolivent des amours et des grotesques. On a partagé ces « maniéristes » en cinq groupes ou ateliers. Une *Adoration des Mages* de Munich, portant la fausse signature de *Henricus Blesius*, est l'œuvre type d'un premier ensemble. Un second cycle d'œuvres est peut-être dû à la maturité du même peintre que l'on songe à identifier avec Jean de Beer qui fut doyen de la Gilde d'Anvers en 1515. Un troisième groupe ne dégage aucune personnalité marquée. Le quatrième se rattache à un délicieux triptyque du Musée d'Anvers, peint avec des finesses d'enlumineurs et dont un volet représente saint Georges. Nous possédons une *Adoration des Mages* (pl. XXXVIII) qui sort, semble-t-il, de l'atelier de ce *Maître de l'Epiphanie au saint Georges*. Enfin un cinquième groupe comporte une dizaine d'œuvres dont l'une des principales est notre *Légende de Marie Madeleine* (pl. XXXIX) qui provient de l'abbaye des Prémontrés de Dilighem près Bruxelles et fut, a-t-on supposé, commandée par l'abbé Jean Teugele, en 1537. L'exécution accuse une date antérieure. Les noms de Gossart et Corneille van Coninxloo successivement proposés, sont écartés. La provenance du triptyque nous a dicté le nom provisoire de *Maître de l'Abbaye de Dilighem* (la critique allemande dit *Maître de 1518.*) Les figures sont hautes, maigres, anguleuses; les têtes étroites, en lame de couteau, les yeux bridés; les formes cassantes sont peu naturelles. L'artiste est impuissant à concevoir des êtres aux formes organiques et

naturelles. Combien Metsys, Gossart, d'Orley lui sont à cet égard supérieurs ! Une agréable poésie de convention donne le change; nous voici bien en présence d'un protagoniste du « baroque primitif » et une *Adoration des Mages* de notre Musée achève de le faire connaître. Certes ce « maniériste » est respectueux devant la nature quand il peint son donateur, mais elle lui enlève ses moyens d'expression et c'est une figure *terre-à-terre* que sa Madeleine transportée au ciel. En revanche, la décoration surchargée du décor architectonique, le style composite de ce décor, le beau travail technique des accessoires, l'importance abusive et toujours attrayante des détails, sont autant de moyens pour le peintre de révéler la prodigieuse virtuosité de son pinceau.

A Metsys se rattache Joachim Patenier (né à Dinant en 1485, mort à Anvers, le 5 octobre 1524) qui prépare les destinées indépendantes du paysage. Il en fait un genre spécial et s'ingénie le plus souvent à montrer trop de choses dans un petit panneau. Metsys dans ses fonds créait un monde utopique, avec des éléments réels qui par la vertu de son génie affectent une allure héroïque; Patenier, autour de ses estuaires fluviaux évoque un cosmos aux aspects intimes. C'est un grand maître que ce Mosan; il admira, pensons-nous, les paysages de Gérard David, fut le collaborateur de Quentin Metsys et mit dans ses panoramas complexes une poésie dont la peinture flamande se souvint pendant près d'un siècle. Par le goût des rochers accumulés, des perspectives bleuâtres, par la surcharge des détails, ses paysages sont parents de ceux de Metsys, de van Clève, d'Orley, de Coninxloo, de Bellegambe, de Blondeel, de tous les premiers italianisants, et l'action de l'art lombard sur le nôtre au début du XVI[e] siècle pourrait bien avoir aidé à fixer cette formule, annoncée d'ailleurs par Roger, Bouts, Gérard David. — Bruegel l'Ancien, Paul Bril débutant, et jusqu'à van Valkenborgh, mort en 1625, goûtèrent cette formule qu'illustre notre petite *Fuite en Egypte* de van Clève, jadis donnée à Patenier. C'est parmi les épigones du grand peintre dinantais qu'il faut ranger l'auteur de l'étrange et hardie *Tentation de saint Antoine* (pl. XL) que les anciens catalogues du Musée de Bruxelles donnaient à Henri Blès (même sujet au Prado de Madrid peint par Patenier et Metsys).

Né à Bouvignes ou Dinant vers 1515, mort après 1554, appelé *met de Bles* en pays flamand à cause d'une mèche de cheveux blancs, *à la Houppe* en France pour la même raison, *Civetta* en Italie à cause du hibou qu'il peignait souvent (pas toujours) dans ses tableaux, un certain maître Herri ou Henri, (peut-être identique au peintre Herri Patenier, franc-maître de la Gilde anversoise), fut affublé de

sobriquets populaires et peignit des œuvres infiniment goûtées. Nous avons dit comment une fausse signature fit porter indûment à son actif l'immense production des maniéristes anversois. Le voici dépossédé de centaines d'Epiphanies ! Le Musée de Bruxelles a de lui un paysage avec *Prédication de saint Jean-Baptiste* (pl. XLI). Rochers, châteaux, moustiers romantiques, coloris délicat et non sans transparence, l'œuvre ne justifie pas avec éclat l'admiration de l'Italie entière pour Civetta. Un *Saint Pierre marchant sur les flots,* pour n'être pas de la même main, relève de la même vision.

PREMIERS SIGNES DU ROMANISME

Bernard d'Orley et l'école bruxelloise. — Corneille Schernier dit van Coninxlo. — Jean-Corneille Vermeyen. — Pierre Coecke. — Jean et Peter van Coninxlo

Tandis que l'inspiration originale de la peinture brugeoise s'éteignait après Gérard David, tandis que l'école d'Anvers se haussait d'un coup aux sommets du sentiment et de la vie picturale avec Metsys, l'école bruxelloise, inaugurée par l'immortel Roger, retrouvait vie et santé avec Bernard d'Orley (né à Bruxelles en 1492, croit-on, mort en cette ville le 6 janvier 1542). Chef d'une famille d'artistes qui se perpétua jusqu'au XVIIIe siècle, maître probe, laborieux, inspirateur puissant des vieilles industries d'art du pays, il est représenté à suffisance dans le musée de sa ville natale. A-t-il connu Raphaël ? Aucun document ne répond à la question. Les critiques jadis la tranchaient affirmativement sans hésiter. Voyons si ses œuvres et notamment *La Vertu de Patience* rassemblant les *Epreuves de Job* et l'*Histoire du mauvais riche* (pl. XLII et XLIII) autorisent la même assurance.

C'est une création éminente que ce retable peint par d'Orley en 1521 pour la gouvernante Marguerite d'Autriche qui l'offrit à son ministre favori le comte Antoine de Lalaing. Que de détails nous parlent ici de l'Italie : les architectures et les décorations bramantesques — d'un « Bramante » première manière —; le triomphe à la Mantegna figuré sur le soubassement de la maison du mauvais riche; le paysage alpestre où défilent les troupeaux de Job; et surtout les formes amples, pleines et parfaitement réelles des personnages. L'art des Pays-Bas a rompu avec l'ascétisme du XVe siècle. Voici qu'il va s'éprendre de l'homme « libre et

florissant » glorifié par les artistes penseurs de la Haute Renaissance romaine et dont Taine devait faire le héros de son esthétique. Bernard d'Orley prépare les voies. Les personnages trébuchants, épouvantés, projetés en raccourci dans la partie centrale de son retable, de même que son damné crispé au milieu des démons boschiens (ce mauvais riche en enfer imite l'*Héliodore* de Raphaël roulant aux pieds des messagers célestes), affirment un sens nouveau des formes humaines, amples, fortes, en accord avec le jeu varié des mouvements physiques. C'est la véritable originalité du peintre bruxellois. Elle n'efface pas l'accent du terroir, sensible dans certaines scènes des volets (presque des tableaux de genre), sensible aussi dans la forte technique. Celle-ci combine les calligraphies serrées et un peu tourmentées des visages avec les belles pâtes vigoureuses et nettes des draperies. Par une concession aux fantaisies grandissantes de l'époque — Memlinc fut le premier coupable — les étoffes se décomposent parfois en teintes d'arc-en-ciel : il suffit de citer l'homme qui fuit éperdûment sur la gauche du palais de Job.

Le sens des formes classiques est encore plus marqué par d'Orley dans le savant et éloquent panneau central du triptyque de la famille Haneton : la *Mise au Tombeau* (pl. XLIV). L'ascendance flamande n'est point reniée, mais l'enseignement léonardesque et bellinien s'y imprime fortement et l'on devine que la discipline romaine (à laquelle d'Orley donna des gages encore plus manifestes dans son *Jugement dernier* d'Anvers) va bientôt triompher de l'éclectisme fragile de nos premiers italianisants. Le peintre de portraits reste très septentrional dans les effigies remarquables — celles des hommes surtout — de la famille des Haneton. Je ne pense pas pourtant que d'Orley portraitiste, et très officiellement chargé de commandes, puisse être égalé à Gossart. Son *Portrait de Georges de Zelle, médecin* (pl. XLV) est un joyau technique ; c'est beaucoup, mais on ne saurait en dire autre chose. Le *Portrait d'un Secrétaire de Charles Quint* (pl. XLVI) a plus de réalité intime. Par la valeur psychologique et le désir de traduire un instant de la vie du modèle, on songe à Metsys ; mais la manière pointillée de peindre les chairs appartient à d'Orley. L'auteur reste inconnu, comme aussi celui de *Guillaume de Norman*, fils du vice-amiral des Pays-Bas, qui est peut-être des dernières années de d'Orley et vaut par une ampleur décorative dénonçant l'étude des exemples italiens.

Quelques contemporains et émules de maître Bernard marquent plutôt de l'hostilité aux nouveautés méridionales. Corneille Schernier dit van Coninxlo (né sans doute à Bruxelles ou aux environs, mort après 1558) y est plus sensible.

Peintre aux talents multiples, souvent requis pour les travaux décoratifs de Sainte-Gudule, il figure au Musée de Bruxelles avec une *Parenté de la Vierge* signée et datée : *Cornelis van Coninxlo Schernier 1529* (pl. XLVII). On ne saurait rencontrer travail plus voisin de celui de l'orfèvre; le trône « plateresque », où sont assis Anne et Joachim, est une œuvre de dinandier autant que de peintre. Etait-il si téméraire de reconnaître en cet artiste l'auteur du célèbre *Triptyque Malvagna* du Musée de Palerme? — Nous ne quittons point les ateliers bruxellois avec Vermeyen et Coecke, qui furent avec d'Orley au premier rang des maîtres qui fournirent des cartons pour nos illustres *tapitsiers*. Jean-Corneille Vermeyen (né à Beverwyck, près de Harlem, vers 1500, mort à Bruxelles en 1559), élève supposé de Scorel et rallié sans doute aux nouvelles doctrines par ce maître, est pourtant, tout comme les maniéristes, impuissant à créer des êtres humains, harmonieusement animés, — s'il est vrai qu'il est l'auteur du triptyque dit des Micault. La partie centrale est une *Résurrection de Lazare* (pl. XLVIII) ; une aspiration touchante vers plus d'observation anatomique la caractérise, mais aussi une gaucherie peu commune. Le Musée n'a point d'œuvre plus naïvement laide que cette *Résurrection* et qui fasse mieux connaître les cruels échecs des septentrionaux mis les premiers en présence des théories néo-platoniciennes de l'école romaine. Mais quelle revanche avec les portraits des Micault sur les volets ! Aucun de nos maîtres portraitistes du XVIe siècle : Moro, Pourbus, Key, Neufchâtel, ne fit mieux. — Pierre Coecke (né à Alost en 1502, mort à Bruxelles en décembre 1550), peintre et élève de d'Orley, architecte, verrier, imprimeur et écrivain, propagateur de Vitruve et traducteur de Serlio, honore lui aussi l'école bruxelloise de ce temps. Peut-on lui attribuer la série des *Saintes Cènes* dont Belvoir-Castle possède l'œuvre type et notre Musée une excellente version datée de 1531 ? La *Cène* de Bruxelles (pl. XLIX) est peinte avec un soin extrême et des effets de *pastoso* qui disent la connaissance des méthodes lombardes. Les signes du localisme et de la contemporanéité, si aisément discernables chez nos premiers italianisants, s'effacent et ce petit tableau indique une orientation résolue vers un classicisme absolu. Si l'œuvre est de Pierre Coecke, on voit que l'enseignement de d'Orley a porté ses fruits.

Les traits du romanisme naissant se marquent sans agrément dans les tableaux de Jan van Coninxlo qui fleurissait vers le milieu du XVIe siècle. Pourtant il s'évade des formules (si ce n'est lui, c'est Peter van Coninxlo) pour peindre deux panneaux qui eurent la faveur d'impressionner spécialement J. K.

Huysmans alors qu'on les croyait des Mostaert : le *Repas de saint Benoît et du curé de Monte-Preclaro,* et le *Miracle du Tamis brisé,* (autre épisode de la vie de saint Benoît). Au revers est une *Messe de saint Grégoire,* fort endommagée. L'intérieur, daté 1562, est extrêmement instructif pour l'étude des logis brabançons. L'exemplaire aménagement de la cuisine de saint Benoît est pour ravir d'aise le folkloriste. Le peintre a des scrupules de gothique et presque l'aisance des peintres de genre du XVIIe siècle.

LA PEINTURE DE GENRE DU XVIe SIÈCLE

Jean Massys. — Jean Sanders dit de Hemessen. — Peter Huys. — Pieter Aertsen. — Joachim Beuckelaer. — Peter Bruegel l'Ancien

Les « drôles » font invasion dans l'art flamand avec Jérôme Bosch. On lui connaît des précurseurs. Mais quelle impression dut produire son art populaire et si merveilleusement local en certaines œuvres — le *Chariot de Foin,* l'*Enfant prodigue,* la *Cure de la Folie!* Grâce à lui, semble-t-il, la verve autochtone réagit dès les débuts du XVIe siècle contre les recherches idéalistes des italianisants. Metsys lui-même, si accueillant aux nouveautés méridionales, a parlé volontiers le pur dialecte du terroir, imité en cela par ses fils Jean et Corneille et surtout par Marinus van Reymerswaele. Deux tableaux importants : *Suzanne et les Vieillards* (pl. L), *Loth et ses filles,* renseignent complètement les visiteurs du Musée de Bruxelles sur Jean Metsys dit Massys (né à Anvers en 1509, mort dans cette ville en 1575). Il n'est point infidèle à l'enseignement paternel; il en poursuit la tendance double et contradictoire sans connaître les harmonies sereines de Quentin. Ses vieillards ont la réalité aiguë et caricaturale de ceux de Marinus van Reymerswaele, lequel se fit une spécialité d'exagérer les figures « drôles » du peintre du retable de sainte Anne; ses jeunes femmes, vêtues ou pas, se montrent férues de modes italiennes. Mais l'Italie de Jean Massys, dirait-on, s'est acclimatée en France, à Fontainebleau, avant de se refléter chez ce peintre anversois. Son habituel modèle féminin a des élégances de courtisane primaticienne. Ses yeux mi-clos, ses cheveux d'or pâle semés de perles, le tissu fin de ses chairs laiteuses en font un type reconnaissable et souvent plein de séduction. Et le paysage chez Jean Metsys est d'une poésie nouvelle, très méridionale certes, mais qui rompt avec les complications baroques des premiers italianisants comme en

fait foi la parure de villas classiques haussant ses terrasses romaines et toscanes par-dessus le bosquet sombre où se cache le bain de Suzanne.

Et voici tout un groupe de francs terriens : Jan van Mandyn, Peter Huys, Jan de Hemessen, Pieter Aertsen, Joachim de Beuckelaer, dominé par le grand Bruegel l'Ancien. Leurs truculences, leur gaieté, leur naturalisme impénitent s'opposent à l'académisme naissant. Chose étrange ! Une nostalgie du pays de Raphaël sommeille en tous ces maîtres — des réminiscences italiennes tout à fait imprévues nous en informent dans plus d'une de leurs œuvres et l'accord du réalisme local et du classicisme d'importation, scellé plus tard par le génie de Rubens, s'ébauche chez eux avec des gaucheries lourdes, intolérables et prodigieusement touchantes. Jan Sanders, dit de Hemessen (né à Hemixem, près d'Anvers vers 1504, mort à Harlem après 1566), inscrit comme maître à la gilde d'Anvers, commente fortement ce dualisme dans son *Enfant prodigue* (pl. LI) peint en 1536. Œuvre singulièrement attachante dans la série des « drôles » réunis à la pinacothèque bruxelloise. Une joyeuse assemblée de courtisanes, d'entremetteuses, de musiciens reçoit le prodigue sous un portique, orné de *grotteschi* raphaëlesques. Dans l'expression, dans le coloris, transparent et finement étendu, l'artiste se souvient de Q. Metsys, — surtout du Metsys, peintre de l'*Amour inégal* et d'autres œuvres de genre perdues. Au fond, à gauche des spectateurs, sont de petites figures d'un style moins local, de couleur moins légère où certains croient distinguer la main d'un collaborateur. Réaliste d'esprit délié et caricaturiste gai, Jan de Hemessen trouve un émule en Peter Huys (dates de naissance et de mort inconnues; franc maître à Anvers, en 1545) qui continue Bosch (un *Jugement dernier* l'atteste dans notre pinacothèque) et Metsys. D'aucuns lui attribuent l'amusante *Cornemuse dégonflée* du Musée de Bruxelles (pl. LII) où l'on voit une sorte d'Ulenspiegel, nerveux et gouailleur, qu'accompagne une vieille truande embéguinée; mais tout le monde n'est pas d'accord sur le nom de Peter Huys et l'on propose aussi de Hemessen.

Pieter Aertsen — *lange Pier* en pays de Flandre, *Pietro lungo* au pays du *si* — (né vraisemblablement à Amsterdam en 1508, mort dans cette ville en 1575) habita Anvers, y acquit droit de bourgeoisie, s'y maria, y eut pour élève son neveu Joachim Beuckelaer, puis retourna dans sa ville natale. Il pressentit l'art d'un Jordaens, d'un Snyders dans ses maritornes aux musculatures épaisses, qu'il peignit d'un pinceau éclatant, avec de magnifiques qualités plébéiennes et aussi un style ample et monumental qui ne s'explique que par l'intervention de l'Italie.

Deux de ses *Cuisinières* sont au Musée de Bruxelles, ainsi qu'une composition discordante et sincère : *Jésus chez Marthe et Marie.* L'une de ses princesses de fourneau — forte fille, aux oreilles copieuses, à la mâchoire chevaline, — est debout devant une cheminée d'allure vaguement classique où se lit l'inscription : *1559, 16° Cal. Aug.* Ecumoire dans une main, broche dans l'autre, la matrone règne parmi les choux, les asperges, les raves, les brocs (pl. LIII). Le coloris est empâté dans les clairs, tandis que les ombres s'indiquent parfois au moyen de hachures, survivance technique, croyons-nous, de l'atelier de Metsys. Et dans ce tableau *pré-jordaenesque,* la grande cheminée à triglyphes, flanquée d'énormes consoles, nous rappelle que les plus régionalistes d'entre nos peintres ont eu les yeux tournés vers l'Italie. — Joachim Beuckelaer (né à Anvers, vers 1533, mort dans la même ville en 1573), neveu et élève de Pieter Aertsen, prépara les ajustements des portraits d'Antonio Moro, étoffa des paysages de van Dalem et peignit pour son compte des marchés, des étalages de victuailles, des scènes de genre. Un *Marché aux Volailles* (1564), un *Jésus chez Marthe et Marie* (1565), le représentent au Musée de Bruxelles. L'attribution à de Beuckelaer de notre *Enfant prodigue* (pl. LIV) monogrammé *Hb* ne peut être maintenue. Mais nous ne sommes pas loin du style de maître Joachim. Le fond champêtre de cet *Enfant prodigue* a je ne sais quel air vénitien; les figures par contre sont bien de chez nous, et l'artiste n'y va pas par quatre chemins pour raconter les plaisirs galants de son siècle, — qui sont ceux de tous les temps.

Peter Bruegel l'Ancien est l'homme de génie de ce groupe de « drôles ». Il naquit à Brögel, près de Brée (Campine limbourgeoise) vers 1525, fit son apprentissage chez le parfait italianisant qu'était Pierre Coecke, se fit recevoir dans la gilde d'Anvers, dessina pour les graveurs de la célèbre boutique des « Quatre Vents » des compositions souvent inspirées de Bosch, se mit ensuite à la peinture, s'installa à Bruxelles et y mourut le 5 septembre 1569. Les formes et les mouvements de ses personnages ont une netteté, une souplesse, une vérité organique qui révèlent le connaisseur des méthodes italiennes. Bosch, et peut-être aussi de Hemessen, lui ont montré la voie, mais sa spontanéité fait croire qu'il a tout tiré de la nature. Quatre de ses œuvres authentiques se voient à la pinacothèque bruxelloise. C'est aux diableries et aux cauchemars boschiens que s'apparente sa *Chute des Anges rebelles* (pl. LV), admirable trombe de monstres qui descend du zénith et s'obcurcit à mesure qu'elle approche des profondeurs infernales. Le coloris est du plus pur éclat; les jaunes d'or, les rouges, les blancs

laiteux se juxtaposent sans se nuire, gardant leur timbre propre tout en s'harmonisant. On sent comme les premières vibrations du coloris de Rubens. Les tons se disposent à plat; les contours ont une netteté qui trahit le dessinateur d'eaux-fortes; le saint Michel, grêle et tranchant, est un magnifique dessin rehaussé d'or. L'*Adoration des Mages* (pl. LVI), peinte à la *tempera* et de date incertaine, a beaucoup souffert du climat septentrional; elle garde un puissant intérêt. On ne se lasse pas d'admirer l'animation de cette vaste scène, la variété de tous les types représentés, la gamme si diverse des expressions — tel bonhomme n'en peut croire ses yeux, tel autre veut communiquer sa joie, tel encore adore le nouveau-né avec calme et comme si sa foi durait depuis mille ans. Quelle somme étonnante d'observation, quelle justesse infaillible de dessin expressif, quel souffle d'épopée dans cette considérable scène populaire et quelle noblesse dans les personnages sacrés opposant des attitudes rituelles au mouvement intense de la foule! — Dans le *Dénombrement de Bethléem* (pl. LVII) nous voici devant le peintre de l'Evangile des paysans, devant le « philosophe », interprète de la vie contemporaine et merveilleux notateur des scènes rustiques. Le sujet s'évoque dans un paysage impressionniste, avec un étang gelé couvert de glace verte, avec une petite église rose et un soleil rouge qui descend dans un ciel pâle, derrière les entrelas d'une ramure dépouillée, — le tout peint par taches chromatiques comme un tableau de la fin du XIX[e] siècle. La richesse des détails folkloriques et des types en action, est sans borne. On s'attarde au groupe pressé contre le guichet de l'auberge: pacants à châles orientaux, jeune gaillard aux allures de reître, vieillard voûté traînant la crosse d'une sorte de « golf » primitif. L'œil s'amuse ensuite des rustres rangés devant la flamme d'un four, d'un couple qui égorge un cochon, d'un bûcheron avec son immense fagot, d'une boutique nichée au creux d'un arbre, de bonshommes trottant vers les logis aux toits blancs, d'enfants s'aveuglant de neige, d'un bac pris dans la glace et dessiné avec la plus frappante précision. Ame de tout un passé de joies humbles et de vie profonde, cœur de la race terrienne d'où jaillit depuis des siècles la santé du pays, chansons de tous nos vieux villages, vous vibrez dans cette œuvre, — dans ce chef-d'œuvre que nul musée de folklore n'égale. Est-ce Marie précédée de Joseph qui passe à mule sur le devant du tableau ? Peut-être bien. Et c'est ainsi, en effet, sans mines tragiques, l'Enfant soigneusement dissimulé sous sa mante, que la Mère de Dieu a dû quitter Bethléem, la ville de beaux noëls de Flandre, le petit bourg engourdi sous la neige des évangiles rustiques...

Une réplique, bitumeuse et fluide, de ce *Dénombrement*, est placée en pendant au chef-d'œuvre; c'est une peinture de Breughel d'Enfer, l'un des fils du peintre des paysans. (Le père signa d'abord Brueghel, puis Bruegel; ses fils adoptèrent l'orthographe Breughel). Le pasticheur semble avoir travaillé d'après une gravure. De ce même fils, dont l'ambition se limita à répéter littéralement les chefs-d'œuvre paternels, nous avons encore une copie du *Massacre des Innocents* (original à Vienne).

Un joli tableau, plein de détails savoureux, s'ajoute depuis peu à notre lot de Bruegel authentiques. C'est une claire et fraîche marine animée d'une *Chute d'Icare* (pl. LVIII). Il existe une gravure exécutée d'après un dessin original de l'artiste avec le même sujet conçu, il est vrai, différemment. Mais on voit dans notre *Chute d'Icare* une de ces « nefs de bande » que Bruegel dessina avec une virtuosité de mariniste sans rival, et c'est un navire de grande allure que ce navire aux voiles gonflées, aux agrès précis. Quant à Icare, il faut le deviner; on ne voit plus qu'une de ses jambes s'agitant près de la haute nef. Le laboureur, les troupeaux du premier plan, l'estuaire transparent, les îlots roses et surtout ce fier bateau font oublier le triste sort du mythique créateur de l'aviation.

Bruegel obéit à de nouvelles notions de style et de composition. Le clair développement de ses thèmes rustiques montre qu'il veut créer une nouvelle peinture. L'image religieuse du monde médiéval et du gothique tardif a perdu pour lui sa force qui s'éteindra tout entière chez les romanistes intégraux. Son souci du problème de l'espace, sa manière de combiner les éléments de la nature (il n'échappe pas à l'influence titianesque qui fut, croit-on, introduite chez nous par Mathis Cock, frère de l'éditeur Jérôme) achèvent de dire à quel point l'évolution de la peinture de paysans restera sous l'action géniale de Bruegel jusqu'à la venue de Brauwer.

PRIMITIFS DE FRANCE ET DE HOLLANDE

Jean Bellegambe. — Le Maître de Moulins ou des Bourbons. — Le pseudo Corneille de Lyon. — Geertgen tot Sint Jans. — Jan Mostaert. — Lucas de Leyde

A la veille de l'époque rubénienne, interrompons un moment notre promenade à travers ce que nous pouvons considérer comme étant plus spécialement

« notre art », pour mentionner quelques œuvres françaises, hollandaises et allemandes des XVe et XVIe siècles. En vérité, reconnaissons à quel point les catégories imposées à certains « primitifs » sont factices. Pourquoi Bellegambe après tout, et même le Maître de Moulins, ne se rangeraient-ils pas parmi les « Flamands » ? C'est à côté de Jean Gossart, mais plus bas dans l'échelle des valeurs esthétiques, qu'il faut ranger ce Flamand de France, Jean Bellegambe (né à Douai vers 1480, mort dans cette ville après 1535) chez qui les reflets de Memlinc, de Gossart et même de Metsys, se mélangent au milieu du luxe décoratif des premiers jours de l'italianisme. Sa *Vierge et l'Enfant* (pl. XXXIII) du Musée de Bruxelles malgré les conventions d'un visage trop gracieux, est charmante; et c'est déjà quelque chose de l'esprit français, pompadouresque, qui se devine dans ces petits yeux, cette petite bouche, le corsage arrondi et gentiment incliné, ces gestes maniérés et gracieux, les courbes capricieuses de ce dais royal... Mentionnons ici une remarquable *Sainte Famille* qui nous vint avec les trésors du Nord de la France (1) et que nous achetâmes à la marquise d'Aoust. Elle figura à l'exposition organisée par les Allemands à Valenciennes où le catalogue des *Geborgene Kunstwerke* la donnait à Adrien Ysenbrant. Attribution insoutenable. La Vierge est mièvre, délicate et sinueuse; les architectures animées d'*amorini*, de châtelaines poupines, renseignent sur notre baroque primitif. Sans doute Ysenbrant a peint de ces décors tourmentés et jolis; mais surtout on pense au Bellegambe du triptyque d'Anchin, à l'auteur du triptyque palermitain dit de Malvagna (de Corneille van Coninxlo pour nous, de Gossart pour d'autres) mais non à cette pathétique Madone des Sept Douleurs de Notre-Dame à Bruges sur laquelle s'échafaude le catalogue Ysenbrant. Notre étiquette à présent porte le nom de Bellegambe, prudemment suivi d'un point d'interrogation.

Le maître de Moulins ou des Bourbons (peut-être Jehan Perréal dit Jean de Paris, cité à Lyon de 1483 à 1529) pourrait aussi bien que le peintre de Douai, être incorporé aux Néerlandais. S'il connut l'Italie et s'en souvint, il ne fut pas moins impressionné par van der Goes. D'ailleurs, comme les plus Français d'entre les Français du XVe siècle — Jean Fouquet et Enguerrand Charonton, — le Maître de Moulins, à travers les enseignements venus du Nord et du Sud, manifeste ce goût de « la beauté sereine et affable » par quoi s'exprime le génie de sa race. Son réalisme conserve la plus exquise mesure. Sa *Vierge et l'Enfant Jésus*

(1) Cf. notre *Notice historique* déjà citée.

adoré par les Anges du Musée de Bruxelles (pl. LIX) est un portrait de jeune bourgeoise qui s'idéalise sans artifice, par la fraîcheur, la grâce, le charme même de la jeune femme. Et de quelles mains exquises, finement potelées et vraies elle adore l'Enfant ! Celui-ci pourrait être né dans les Flandres et les quatre anges ont bien aussi du sang flamand. Mais le coloris est personnel, d'une pâte souple, libre, faisant jouer des glacis éclatants sur des fonds minutieusement modelés, communiquant à la technique à l'huile les lumières de la fresque. Et ce serait vraiment une lacune si le Musée de Bruxelles n'avait, lui aussi, un petit *Portrait d'inconnu* de la grande et indéchiffrable éeole des Clouet de laquelle procède le charmant Corneille de Lyon. Nous possédons même un fort beau spécimen du genre : un personnage aux airs d'intellectuel qui nonchalamment caresse sa barbe maigre. Clouet a-t-on dit d'abord; puis Corneille de Lyon; après quoi on s'est arrêté à la troublante désignation : *le Pseudo Corneille de Lyon.* Nouvelle énigme proposée aux érudits et aux amateurs intrigués. L'histoire de notre peinture primitive est une route de Thèbes ! Maître distinct de Corneille de Lyon (lequel, originaire de la Haye travailla à Lyon vers le milieu du XVIe siècle) notre *Pseudo,* appelé aussi *Pseudo Amberger,* peint des portraits de petit format généralement sur fond vert. Là s'arrêtent ses ressemblances avec Corneille de Lyon. Il est « à la suite » mais non privé de toute indépendance.

* * *

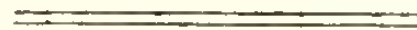
Geertgen tot sint Jans, ou Gérard de Saint Jean (né vraisemblablement à Leyde vers 1465, mort à Harlem en 1493) met dans ses œuvres une fraîcheur et une effusion de vie qui les séparent entièrement du doctrinarisme de maints peintres contemporains. Par la tranquille expansion de l'espace, l'apparence paisible de la couleur dans la lumière, la priorité donnée à l'impression d'ensemble sur les effets de détails, ses paysages ouvrent la voie aux plus grands paysagistes hollandais. Nous possédons depuis peu de ce beau maître deux volets de retable l'*Arrestation du Christ* et la *Mise au Tombeau* (pl. LX), où les visages féminins, les attitudes à la fois tendres et pathétiques de certaines figures le coloris léger et harmonieux sont caractéristiques de son art — cet art qui par d'autres œuvres marque une étape importante, presque décisive dans la grande évolution qui se prépare à la fin du XVe siècle.

Jean Mostaert (né à Harlem, vers 1475 et décédé dans la même ville en 1555 ou 1556, après avoir été pendant près de vingt ans au service de Marguerite

d'Autriche à Bruxelles et à Malines) est déjà très préoccupé d'étaler son érudition méridionale. Il descend de l'école harlemoise, de Geertgen tot sint Jans notamment, s'imprègne de Quentin Metsys et introduit, dans ses décors d'architecture, des fantaisies d'un paganisme discret. Aucun trait de sa personnalité ne demeure étranger au visiteur du Musée de Bruxelles. Jean Mostaert est tout entier dans les deux volets du triptyque : *Saint Pierre avec donateur, saint Paul avec donatrice,* dans le *Chevalier au Chapelet* (représentant le peintre lui-même, croyait-on autrefois) et dans le triptyque de la *Passion,* chef-d'œuvre acquis des héritiers du comte Florent d'Oultremont de Warfusée, d'où le nom de « Maître d'Oultremont » donné à l'auteur avant son identification avec J. Mostaert. Praticien d'éclatante originalité, compositeur savant d'une distinction et d'un esprit raffinés (il descendait d'une famille aristocratique), il ne lui a manqué qu'un peu plus d'émotion pour être à la hauteur d'un Metsys. Les personnages dans la partie centrale de sa *Passion* (pl. LXI) se souviennent encore de gestes et de groupements créés par van der Weyden; mais ils ne nous communiquent pas leur douleur. Les figures les plus originales du triptyque d'Oultremont sont celles des acteurs secondaires du drame : Pilate, au charmant profil de consul juvénil (pl. LXII) et les larrons et bourreaux, très gaiement individualisés (l'un d'eux sur le revers d'un volet tire la langue à une sainte Femme), mais auxquels on a fait un peu trop l'honneur en les trouvant shakespeariens. Si l'on peut souhaiter une observation psychologique plus profonde — le *Chevalier au Chapelet* (pl. LXIII), d'une inoubliable netteté physionomique, n'a lui-même qu'une ferveur distraite — on ne peut imaginer observation plus juste de tous les aspects extérieurs des êtres et des choses. Un animalier de la lignée de Pisanello a peint les « bêtes de luxe ou de vénerie rares ou décoratives » à la terrasse où songe le *Chevalier au Chapelet* et sur le volet avec donatrice qui raconte la Vision de Damas. Les maîtres du XVe siècle n'ont pas mieux décrit les étoffes, les pierres précieuses, les fourrures « au poil doux et court ». Accessoiriste de génie, l'artiste se singularise par un goût spécial pour les gants de peau gris maculés par l'usage. Le *Chevalier au Chapelet,* la sainte Catherine au revers du triptyque d'Oultremont portent de ces gants que le maître détaille avec leur patine, « leurs nuances dégradées, leurs déformations flasques, leur glaçage » (Camille Benoît). Le luxe du nouveau style décoratif devait enchanter ce peintre dilettante. Il aime les piliers à rinceaux que surmontent les *amorini* déroulant des guirlandes mantegnesques; il multiplie les médaillons médicéens, place une idole nue au-

dessus de l'*Ecce homo*, évoque des terrasses et des balcons vénitiens derrière le *Chevalier au Chapelet*. Que dire de son coloris ! Il le maintient dans des valeurs claires, introduit délicatement des passages neutres entre ses rouges, ses verts très étalés, ne craint pas de recourir aux ors gothiques. Un simple coup d'œil fait discerner sa maîtrise éminente.

Lucas de Leyde (né à Leyde en 1494, mort dans cette ville en 1533) fut plus que Mostaert et au même titre que Metsys un trait d'union entre les penchants réalistes des maîtres néerlandais et les tendances au style qui de plus en plus s'imposaient. Il admirait Gossart, d'Orley et plus encore Dürer, conçut chez son maître Engelbrechtsz le goût de tons éclatants qui se dégradent en fines nuances; il usa de raffinements jusqu'alors inconnus pour rompre jusqu'à la nuance la plus légère les couleurs les plus aiguës. Sa *Tentation de saint Antoine* monogrammée et datée 1511, œuvre de jeunesse, entrée en 1909 au Musée de Bruxelles (pl. LXIV), découvre toute l'originalité du coloriste et c'est une signature de créateur génial que le démon boschien à corps de grenouille, à capuchon rouge, aux pattes irisées qui se dirige vers le cénobite sur le vêtement jauni duquel s'est abattu un papillon multicolore.



L'ÉCOLE ALLEMANDE

***XV**e **ET XVI**e **SIÈCLES** ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤*
Le Maître de la Vie de Marie. — Le Maître du saint Bartholomé. — Le Maître de la Parenté de la Vierge. — Jacob Seisseneger. — Lucas Cranach. — Barthélemy Bruyn. — Conrad Faber ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

Nous ne tenterons pas d'esquisser la physionomie d'ensemble de la production germanique aux XVe et XVIe siècles; les éléments d'illustration fournis par le Musée de Bruxelles ne s'offrent pas en nombre suffisant encore que nous en possédions de remarquables. On a dit justement que l'école allemande était riche en œuvres et pauvre en noms. L'ingéniosité des érudits s'exerce sur de nombreux retables anonymes et maintes étiquettes provisoires ont été créées. Le Musée de Bruxelles possède des œuvres attribuées au Maître de la Vie de Marie (*Meister des Marienlebens*), au Maître du saint Bartholomé (*Meister des heiligen Bartholomäus*), au Maître de la Parenté de la Vierge (*Meister der Sippe der heiligen Jungfrau*). Tous trois appartiennent à l'école colonaise et renoncent à ses vieilles traditions idéalistes pour se soumettre à l'esthétique plus réaliste des Flandres. Le Maître de la Vie de Marie travaillait à Cologne de 1460 à 1490; nous possédons un *Christ en Croix* qui lui est attribué et le classe parmi les disciples attentifs de Roger. On donne au Maître du saint Bartholomé des *Noces de Cana* (pl. LXV) où des tons clairs et séduisants s'harmonisent avec une délicatesse extrême. L'auteur semble pénétré du sentiment de Dieric Bouts (l'action de ce dernier sur l'art allemand fut au moins aussi vive que celle de Roger, du Maître de Mérode et plus tard de Quentin Metsys). Dans ces *Noces de Cana*, le traitement conventionnel des cheveux bouclés, l'étrangeté des profils fuyants ne nous empêchent pas d'admirer la justesse d'observation attestée par chaque physionomie. L'échanson sur le côté — le peintre lui-même ? — est un portrait délicieusement exact. L'œuvre serait des débuts du maître. Le grand *Jésus entre les deux larrons* (pl. LXVI) du Maître de la Parenté de la Vierge (travailla à Cologne entre 1485 et

1520) est un centon de réminiscences flamandes : personnages barbus sortis des tableaux de Gérard David, fauconniers et pages empruntés à Jean Prévost, Vierge pâmée dans le sentiment de Quentin Metsys, scènes fantastiques dans le goût de Bosch (au fond à gauche), Christ où se reconnaît l'ascétisme de Roger, — le tout confondu dans un mouvement presque tapageur de tonalités claires. Une entière sincérité de réalisme, — et telle que les Flamands la connurent rarement, — confère une valeur originale à cette œuvre dont les moindres parties d'ailleurs ont l'accent germanique. Nous croyons posséder du même anonyme une *Messe de saint Grégoire* dont la médiocrité est atténuée par la vigueur et la plantation d'un décor d'architecture emprunté à la construction romane dans laquelle Roger évoque la *Présentation au Temple* de son *Epiphanie* de Munich.

Deux hauts et brillants panneaux (volets de retables) inscrivent dans des fonds d'or gravé, d'une part Marie-Madeleine en terrible manteau vert et saint Thomas en manteau rouge impitoyable, — d'autre part un saint Georges, sorte de poupée en armure, et sainte Catherine, au visage très allemand. Marie-Madeleine et saint Thomas ont quelque affinité avec les créations de van der Goes. A quel atelier raccrocher ces deux décors violents et tout de même noblement hiératiques ? Il s'agit sans doute de l'Allemagne méridionale ? Comment déterminer le milieu artistique qui vit naître la prédelle à fond d'or rassemblant le Christ et des douze apôtres, types étranges de l'ascétisme populaire qui viennent probablement aussi du midi allemand ? Deux autres volets de retable : le *Christ à la Colonne* et l'*Ascension* méritent l'attention; ils sortent d'un atelier (Frédéric Herlin ?) où rayonnait encore l'esprit de Dieric Bouts.

L'école du Tyrol est au catalogue du Musée de Bruxelles avec deux portraits, aux teintes de miel, de Jacob Seissenegger (né en 1509, mort vraisemblablement à Linz en 1567) *Maximilien II d'Autriche* et *Anne d'Autriche, enfants.* Lucas Cranach, le vieux, en personne (né à Kronach en 1472, mort à Weimar en 1553) représente l'école de Franconie et ses œuvres du Musée de Bruxelles ne laissent presque rien ignorer de son art. Le portraitiste se manifeste par une œuvre de rare précision : le *Portrait du Dr J. Scheyring* (1529) à la peau sèche, aux cheveux gras, sur le masque duquel la race et l'homme sont marqués d'un pinceau qui a la précision d'un burin (pl. LXVII). Les deux grandes figures d'*Adam et Eve* (pl. LXVIII) aux élégances contournées rappellent la prodigalité avec laquelle Cranach peignit les nus bibliques, antiques et mythologiques. On n'aura pas de peine à reconnaître les mêmes modèles et la licorne qui accompagne Eve dans un

petit tableau *Apollon et Diane* où la scène païenne se revêt du plus charmant romantisme germanique. — Le Musée de Bruxelles est riche aussi de trois beaux portraits de Barthélemy Bruyn le vieux (né à Wesel en 1493, mort à Cologne en 1555), lequel prolongea la gloire de l'école colonaise par des œuvres où l'inspiration allemande vit renaître sa vieille fidélité aux traditions néerlandaises. Et nous avons aussi un excellent spécimen de Conrad Faber (le Maître de la famille Holzhausen, peut être né à Kreuznach aux environs de 1500 et mort avant le 16 mai 1553) un *Portrait d'homme* à mi-corps finement émaillé et d'un modelé évanescent, non sans charme.

De la primitive école du Rhin nous possédons un petit *Christ en Croix* jadis donné à l'école de Toscane (Cf. p. 96).

LE ROMANISME

ROMANISTES FLAMANDS ET HOLLANDAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE. — PEINTRES D'HISTOIRE ET DE PORTRAITS

Michel de Coxcie. — Frans Floris. — Martin van Heemskerke. — Crispin van den Broeck. — Martin de Vos. — Antonio Moro. — Willem Key. — Adrien-Thomas Key. — Frans Pourbus le Vieux

A l'italianisme du premier tiers du XVIe siècle se substitue peu à peu le romanisme des prédécesseurs de Rubens. La diffusion de l'art synthétique de la Haute Renaissance romaine, l'empire désormais incontesté de l'humanisme, un désir irrésistible de connaître les sources classiques de l'art, troublent la grâce toute puissante jusque là du sentiment. Les romanistes se placent à l'avant-plan du théâtre artistique; ils sont tenus pour des libérateurs; ils expriment les aspirations de leur temps dans le sens de la eonscience moderne, veulent penser librement comme pensaient les Italiens et presque toujours, affirment leur race en dépit de toutes les importations étrangères. On a très bien remarqué que l'orgueil national se reconnaît dans les *Chroniques* de Van Mander, écrites à l'imitation des *Vite* de Vasari avec une conception plus large d'une histoire de l'art par groupes nationaux.

En fait les aspirations latentes des premiers italianisants aboutissent à leur terme logique et les élèves de van Orley comme ceux de Gossart franchissent le pas décisif. Nous avons dit la multiplicité d'aptitudes et les aspirations classiques de Pierre Coecke, élève du peintre des *Epreuves de Job.* Michel de Coxcie (né à Malines en 1499, mort dans cette ville en 1592), autre élève de d'Orley, se perfectionne à Rome, chez Raphaël même; quoique employé par Philippe II à copier les plus illustres de nos chefs-d'œuvre quattrocentistes : l'*Agneau mystique* des van Eyck (1) et la *Descente de Croix* de Roger van der Weyden, il est chez nous le premier qui exprime avec aisance l'idéal néo-platonicien des maîtres de

---

(1) Nous avons dit p. 9 (en note) que nous possédons des fragments de cette copie.

Rome. Sa grande *Cène* du Musée (anciennement à l'église Sainte-Gudule; réduction ancienne à Sainte-Waudru de Mons) fournit un exemple topique : draperies à la romaine, architectures empruntées à Vignole, suppression des indices de contemporanéité. Les types pourtant échappent à la discipline idéaliste et trahissent les modèles septentrionaux. Un souci de clair-obscur corrégien se révèle dans le volet du *Mont des Oliviers* et reparaît dans une autre œuvre de Coxcie : *La Mort de la Vierge.*

Tandis que Pierre Coecke et Michel de Coxcie répandent les nouvelles doctrines dans l'école brabançonne (la réaction est moins spontanée et radicale qu'on pourrait le croire chez Bruegel, élève de Coecke), Pierre Pourbus le Vieux (né à Gouda vers 1510, mort à Bruges en 1584) les fait triompher dans l'école brugeoise et Lambert Lombard (né à Liége en 1505, mort dans cette ville en 1566), élève de Gossart, les défend avec tant d'énergie à Liége que les jeunes gens les plus doués — même ceux de Hollande et d'Allemagne — accourent auprès de lui. Parmi les élèves de Lombard il convient de citer ici Jean Ramey à qui Otto Vœnius, le troisième maître de Rubens, demanda des conseils, et François de Vriendt, dit Frans Floris (né à Anvers en 1516, mort en 1570) lequel fut surnommé l'*Incomparable !* Floris occupe une place éminente dans le romanisme prérubénien. Après un séjour à Rome, il ouvre à Anvers un atelier où l'on enseignait la plus pure esthétique idéaliste. Le premier en Flandre par sa *Chute des Anges rebelles,* il entend donner un pendant au *Jugement dernier* de la Sixtine. Ailleurs, en animant l'espace et par le moyen de savants contrastes, il cherche à manifester l'âme. Portraitiste, il marche de pair avec les plus grands. Mais nous n'avons de lui qu'un *Jugement dernier* (daté 1566) qui décorait la sépulture de la famille Bourgeois à l'église du Sablon, et où il apparaît comme un pâle et fébrile émule de Zucchero et Daniel da Volterra. Ses succès pédagogiques furent insignes. Il forma Martin de Vos, M. et H. van Clève, Adrien-Thomas Key, Lucas de Heere, Corneille van den Broeck. Et chose curieuse, quelques coloristes remarquables sortirent de cette école où Michel-Ange était dieu. C'est que chez Floris la couleur, soumise aux exigences de l'effet général, se neutralise; ses élèves, mieux avertis sans doute de la beauté vénitienne, reviennent au ton local sans renoncer aux recherches d'ensemble.

L'heure n'a pas sonné pourtant où la peinture flamande va se ressaisir et règner à nouveau par le prestige des matières uniques. L'imitation italienne s'exténuait à jouer au grand style, en Hollande comme chez nous, et des toiles de

Martin van Heemskerke (né à Heemskerk en 1498, mort à Harlem en 1574), de Lambert van Noort, père du second maître de Rubens (né à Amersfoort en 1520, mort à Anvers, en 1571), de Crispin van den Broeck (né à Malines en 1524, mort à Anvers avant 1591), jalonnent pour le visiteur du Musée de Bruxelles cette pénible ascension de notre art vers les beautés révélées à Rome, Parme, Venise. Martin de Vos (né à Anvers en 1531, mort dans la même ville en 1603), a plus de souffle; c'est avec une fougue habile qu'il septentrionalise Tintoret dans sa composition brillante — jusqu'à l'éclat vitreux — *Saint Paul à Ephèse*. L'espace est rempli de courbes énergiques et mouvementées. L'art *baroque* (cet adjectif n'a plus pour les historiens de l'art le sens péjoratif de jadis) va naître et Rubens mettra le sceau à ces recherches d'articulation et d'ordonnances vivantes.

Martin de Vos reparaît au chapitre des portraitistes. On a dit que l'étude de la nature avait préservé de la contagion étrangère quelques-uns de nos maîtres dans l'art du portrait. Mais cet art ne fut-il point européanisé par l'idéalisme italien ? Et l'école flamande aurait-elle connu finalement la gloire internationale d'un van Dyck si elle n'avait pas écouté la leçon nouvelle ? Toutefois, il importe que la physionomie d'une race se fixe avant tout par les soins des portraitistes et leur œuvre est une confrontation perpétuelle avec le milieu. Les portraitistes flamands du XVIe siècle sont aussi nationaux que les « drôles »; les enseignements étrangers ne les détournent pas de la réalité positive, laquelle explique la profonde unité d'une lignée de portraitistes où tout le long du XVIe siècle brillent Metsys, d'Orley, Gossart, van Clève, Vermeyen, Antonio Moro, Willem et Adrien-Thomas Key, Neufchâtel, — et des romanistes radicaux tels que Lambert Lombard, Frans Floris, Peter et Frans Pourbus, Martin de Vos. Les portraits de Metsys et de ses contemporains d'Orley, Mostaert, sont encore des *peintures de genre*. La grande réforme, celle qui nous met en présence du *portrait type* est l'œuvre de Josse van Clève le Jeune et surtout d'Antonio Moro. Nous n'avons point d'œuvres de van Clève le Jeune. Le Musée de Bruxelles ne fait connaître qu'assez faiblement Antonio Moro, portraitiste par excellence des Pays-Bas espagnols, héritier du Titien, précurseur éminent de Rubens (né à Utrecht vers 1512, mort à Anvers vers 1577). Quelle œuvre saisissante néanmoins que son *Alvarez de Tolède, duc d'Albe!* (pl. LXIX). Peut-être n'est-ce qu'une réplique d'élève. Qui pourtant ne gardera dans la mémoire ce visage sec et mat dont la clarté froide s'oppose aux éclats d'une armure noire? Le beau portrait de Hubert Goltzius (pl. LXX) d'une pâte riche et légère, sans recherche dans le vêtement gris-brun, est peut-être l'effigie du célèbre

historiographe de Philippe II, peinte par Moro en une heure, au dire de Carel van Mander. Une merveilleuse mobilité intérieure se lit sur cette face intelligente, et cette fois l'expression humaine l'emporte sur le caractère local. Le gothique tardif connaît une déchéance définitive; le peintre fait surgir une personnalité vivante; le portrait moderne est créé.

Il trouve d'excellents représentants en Nicolas Neufchâtel, Adrien-Thomas Key, Frans Pourbus le Vieux, Martin de Vos, tous quatre inscrits à notre catalogue et Willem Key, lequel y est également admis avec un point d'interrogation. — Nicolas Neufchâtel (Colyn van Nieucastel, Nicolas de Novocastello, Lucidel, etc.) est originaire du comté de Mons où il naquit en 1527. Elève de Pierre Coecke à Anvers, il était installé à Nuremberg en 1561, travailla ensuite à Prague et mourut à Nuremberg, croit-on, en 1590. Ses portraits d'homme, remarquables de vérité et de sobriété, feraient supposer qu'il a vu des œuvres de Moroni, le grand portraitiste de Bergame. Il manque souvent d'expression et surtout d'agrément dans ses modèles féminins, mal servis par la mode germanique, mais son *Portrait de femme*, entré récemment au Musée montre une aimable dame qui n'est ni morose, ni empesée; elle semble tenir une montre qui est en réalité un étui à parfums. Cette dévote n'est pas une luthérienne mais une catholique, qui a passé l'âge de la *gretchen* mais n'a pas encore atteint celui de Dame Marthe. De toute manière, la page est remarquable. — Willem Key (né à Bréda vers 1515, mort en 1568) élève, lui aussi, de Pierre Coecke et portraitiste, tout comme Moro, du duc d'Albe, marque dans sa *Pietà* de Munich où le Christ fait penser au Laocoon, la transition entre Quentin Metsys et Rubens; ses portraits adoucissent le style de Moro; nous lui attribuons diverses œuvres du Musée et notamment une effigie d'un *Membre de la famille de Smidt.* De son neveu Adrien-Thomas (né vraisemblablement à Anvers vers 1540, mort après 1589) nous avons un beau portrait d'homme de facture nette, d'expression nerveuse (daté 1580). — Fils du romaniste brugeois Pierre Pourbus, Frans Pourbus I (né à Bruges en 1545, mort à Anvers en 1581, et dit le *Vieux*, quoiqu'il mourût à 36 ans, pour le distinguer de son fils, le peintre des Cours, Frans Pourbus le Jeune), Frans Pourbus I est un maître savant, de la trempe de Frans Floris (considérez notre *Saint Mathieu inspiré par l'Ange*) et rivalisant aussi avec Floris comme portraitiste. Il a peint un autre *Membre de la famille de Smidt* (1573) œuvre de franc langage, représentative du temps, de l'époque, du milieu, à rapprocher de son *Homme au Verre* (Musée de Brunswick) ce chef-d'œuvre digne des grands Vénitiens et

duquel semblent dériver immédiatement les premiers portraits de Rubens et de Van Dyck. La bonne fortune nous est échue tout récemment de pouvoir enrichir notre pinacothèque d'une composition maîtresse de Frans Pourbus le Vieux : le *Festin de Noces du peintre de Hoefnagel* (pl. LXXI). La date des fiançailles de Hoefnagel est 1576; Pourbus et lui avaient alors 26 ans. Hoefnagel fut le dernier des grands miniaturistes flamands et le digne successeur des enlumineurs du Bréviaire Grimani. Lettré, bon poète, élève de Hans Bol au dire de Van Mander, il fit grand honneur à notre école. La fiancée est Suzanne Van Onssen (ou Onchem). Dix-huit personnages, en plus du jeune couple, assistent à la fête. Peut-être avons-nous ici une des premières transpositions flamandes des groupes de famille introduits dans l'art par Jacques Bassano. Tout est à noter et à commenter dans ce chef-d'œuvre : costumes, usages, instruments de musique (luth, théorbe, épinette avec les initiales du facteur H. B.) et plus encore l'espèce de gravité charmante, le grand gala sans affection de ces *deftige menschen* avec lesquels on resterait amis toute la vie.

Le *Groupe de Famille* (pl. LXXII) : Antoine Anselmo, sa femme et leurs deux enfants (1577), de Martin de Vos est une préface très significative aussi aux portraits de Rubens, de van Dyck et même de Jordaens et Corneille de Vos. La technique n'est plus astreinte aux minuties graphiques des « primitifs »; la couleur participe de l'ambiance; les accessoires — les gants par exemple — ne comptent plus que comme taches; et les visées décoratives de l'œuvre autant que les nouveautés du praticien imposent des inflexions inattendues au vieux langage de notre peinture. Martin de Vos a fréquenté l'atelier du Tintoret; il se souvient ici du grand vénitien dans une mesure habilement proportionnée à ses moyens. L'accent italien perd son étrangeté; l'esthétique nouvelle enfante une œuvre harmonieuse. L'âme flamande, au surplus, se reflète, comme en un fidèle miroir, dans ce digne échevin d'Anvers, ses deux enfants et sa femme, Jeanne Hooftman, si familièrement distinguée, et que l'on peut tenir pour l'un des plus beaux portraits féminins de l'école entière.

PAYSAGISTES. — LES PRÉCURSEURS DE RUBENS

Luc Gassel. — J. Grimmer. — Lucas van Valkenborgh. — Tobie Verhaecht. — Adam van Noort. — Otto Vœnius

L'un des chapitres les plus importants du romanisme est l'histoire du paysage dans la seconde moitié du XVIe siècle. Luc Gassel (né à Helmet avant 1500,

mort vers 1570) est un continuateur de Patenier par la multiplicité des détails; il trouve l'unité dans le choix des sujets inédits (voir au Musée ses *Travaux de la Mine*). Jacques Grimmer (né à Anvers en 1526, mort avant 1590) et son fils Abel (né à Anvers après 1570, mort avant 1619), Hans Bol (né à Malines en 1534, mort à Amsterdam en 1593) ne s'écartent guère des voies tracées par Bruegel le Vieux. Ce sont d'ailleurs des artistes charmants, trop peu représentés dans notre galerie, de même que Lucas van Valkenborgh, (né à Malines vers 1540, mort en 1625 ?) épigone de Bruegel auquel il est arrivé (dans son *Hiver* de Vienne) de fixer l'expression fugitive du moment. Mais les historiens s'accordent à présent à reconnaître en Gilles van Coninxloo (né à Anvers vers 1544, mort à Amsterdam en 1607) le maître qui, sous l'influence des paysagistes vénitiens, franchit l'étape décisive et donne à ses œuvres la concentration intérieure, en équilibrant les masses, en cherchant l'impression d'ensemble et si je puis dire en humanisant les arbres. Mais nous n'avons aucun spécimen de ce maître qui mène logiquement à Rubens et à Jacques d'Arthois, pas plus que de notre grand Paul Bril, créateur du paysage classique.

Par une fortune singulière, les trois maîtres chez lesquels Rubens travailla avant de se rendre en Italie, figurent au Musée de Bruxelles avec des productions nettement caractéristiques : Tobie Verhaecht (né à Anvers 1561, mort dans cette ville en 1631) avec un *Paysage* de 1615 (étoffé d'une aventure de chasse de l'empereur Maximilien) qui s'attarde à des conventions vieilles d'un siècle; Adam van Noort (né à Anvers en 1562, mort dans la même ville en 1641) avec le *Christ appelant à lui les petits enfants*, contesté et finalement restitué à l'artiste; Otto Vœnius (né à Leyde en 1556, mort à Bruxelles en 1629) avec trois compositions religieuses et des portraits. (Ceux d'Albert et Isabelle qu'on lui attribuait sont sans doute des répliques par son frère Gysbert).

On sait le charmant passage où Fromentin, sur la foi de croyances traditionnelles, se représente Adam van Noort et Otto Vœnius correspondant aux contrastes dont est formée la nature multiple de Rubens, et reconstituant ensemble, génie en moins, leur élève tout entier « avec ses forces totales, son harmonie, son équilibre et son unité ». Pour Fromentin, Adam van Noort c'est l'organisation insoumise, la verve truculente, le lyrisme mal contenu d'un maître resté flamand quand personne ne l'est plus; Otto Vœnius incarne l'universalité des connaissances, la science impersonnelle, les conventions étouffantes d'un romanisme absolu. Ce dualisme est un peu sommaire. Que savons-nous de van

Noort? Peu de chose. La médiocre toile: *Le Christ appelant à lui les petits enfants* qu'on est disposé à lui rendre est imprégnée du plus déplorable académisme et l'âme anversoise y est indécouvrable. Certes Otto Vœnius, stylé par les successeurs de Lambert Lombard, brûle lui aussi d'un trop vif amour pour Vasari, Daniel da Volterra, Zucchero et *tutti quanti;* toute vie, toute individualité sont absentes de ses grands corps aux formes épaisses. Mais écoute-t-il par hasard le Corrège ou les Vénitiens, sa sensibilité s'éveille et va jusqu'à nous renseigner sur son origine. Avec son *Mariage mystique de sainte Catherine* (pl. LXXIII) que Fromentin lui-même a soigneusement interrogé et décrit, nous sommes loin du génie de Rubens, mais très près du style de Pierre-Paul, première manière. Au surplus Vœnius, tributaire d'abord du romanisme de Martin de Vos, s'évertue graduellement à créer la sensation de l'espace, à établir des zones successives d'ombre et de lumière, à rompre avec la symétrie académique. Il a le sentiment latent de la liberté que vont s'octroyer les grands « baroques », et le plus grand de tous, son élève Rubens. Pour d'autres les hauteurs entrevues semblent inaccessibles et la montée a des airs de calvaire. Des contemporains de Rubens : Wenceslas Coeberger (né à Anvers entre 1556 et 1560, mort à Bruxelles en 1635) et Henri de Clerck (né à Bruxelles vers 1570 et mort vers 1620) succombent en chemin; et pourtant quelle tension trahissent leurs compositions tapageuses du Musée ! Abraham Janssens (Anvers, 1575-1632) touche presque au but; l'élégance des Carrache et le pathos du Caravage font assez bon ménage dans ses œuvres et van Dyck est en germe dans son tableau du Musée : *Allégorie de la destinée humaine* (daté 1600). Une maîtrise s'avère, mais toujours dénaturalisée. La peinture flamande du XVIIe siècle avait déjà trouvé ses vraies bases chez Frans Floris, Antonio Moro et Pierre Bruegel; il appartenait à Rubens d'unifier les contrastes de ces trois génies. Son âme les totalise et n'en reste pas moins unique. Vœnius n'a fait que lui suggérer des possibilités formelles pour l'affirmation sans bornes de ses vertus nationales.



L'ART FLAMAND DU XVII[e] SIÈCLE

PIERRE-PAUL RUBENS

Quand Rubens revint d'Italie (fin de l'année 1608), les ateliers flamands et wallons avaient retrouvé leur activité ancienne. Un régime particulier, une administration indigène, une autonomie qui ressemblait à l'indépendance étaient assurés aux Pays-Bas méridionaux sous le gouvernement des archiducs. Les princes souverains n'étaient point des gouverneurs militaires envoyés pour réprimer les révoltes. Philippe II avait choisi son neveu Albert et sa fille Isabelle pour accomplir une œuvre de restauration. Au milieu des Etats luthérianisés — Allemagne, Hollande, Angleterre — l'archiduc Albert travailla sans relâche à la réorganisation du catholicisme septentrional. Les Jésuites l'aidèrent avec un zèle sans borne et le plus merveilleux sens pratique. Il est avéré que le progrès social, l'enseignement, les beaux-arts y trouvèrent leur compte. L'ardeur catholique de l'archiduc et de sa femme se doublait d'un amour clairvoyant de l'art. Le sens de la beauté était chez eux instinct de race et tradition de famille. S'ils relevèrent, construisirent, dotèrent tant d'églises, ce fut par volonté de mécénat autant que par besoin de propagande. Le problème de l'art se posait dans toute son ampleur et les solutions découlaient des nécessités sociales, monumentales et décoratives. Nos provinces s'étaient transformées en un vaste chantier artistique où travaillait une nombreuse phalange de maîtres. A la veille du retour de Rubens pourtant, le sort de la peinture — notre art national — restait indécis. Que nous importent les commandes dont bénéficièrent les Coebergher, les Janssens, les Adam van Noort, les Otto Vœnius ! En 1608 seulement, la peinture flamande se remet à vivre. On signera bientôt la fameuse trêve de douze ans, mais surtout Pierre-Paul revient d'Italie. Il est l'homme prédestiné. Dans une Anvers appauvrie, mais amoureuse de faste, — telle la Bruges de Memlinc et de Gérard David, — son génie concentre les forces éparses de notre art et les électrise. Lui-même, humaniste de haut vol, secrétaire d'une sodalité religieuse, devient le poète épique

d'un néo-catholicisme instruit, ardent et grandiose, dont l'archiduc Albert s'était fait l'apôtre politique.

Le peintre de la *Descente de Croix* avait beaucoup appris de Vœnius. Rubens peignait comme son troisième maître, quand au début de son séjour en Italie il exécuta, avec des réminiscences de Raphaël, sa *Sainte Hélène* actuellement à Grasse. Et quand, au bout de huit ans, Pierre-Paul revint d'Italie, il gardait encore quelque fidélité au romanisme de son dernier éducateur flamand. Mais il avait analysé toute la beauté italienne et nous ne pouvons songer ici à détailler ses ardentes et patientes études de Venise, Mantoue, Parme, Florence, Rome. Il importe seulement de dire à quel point il fut émerveillé par l'idéal contemporain, le vérisme du Caravage, l'éclectisme et la religiosité des Carrache, les splendeurs décoratives qui devaient s'épanouir chez le Bernin. Il est le premier des romanisants quand il revient à Anvers, mais tout de suite, il éclipse les Italiens sur le terrain qu'ils ont indiqué. Le style baroque — pour lequel depuis vingt-cinq ans nous réclamons une justice qui luit à peine — atteint ses plus hautes expressions picturales chez le « Michel Ange néerlandais ». Il l'impose à la peinture flamande et, grâce à lui, ce style trouve dans l'art anversois du XVII[e] siècle la plus vaste et la plus vivante des extensions (1). Au surplus, le grand miracle ne fut peut-être point d'avoir ouvert nos ateliers au souffle impétueux de l'esthétique contemporaine, mais d'avoir créé la physionomie flamande de cet idéal. Car l'éducation italienne de Rubens et son enthousiasme pour les nouveautés sont au service d'une volonté, d'une foi essentiellement flamandes. Si bien que le retour du maître à Anvers, c'est la revanche des Flandres sur l'Italie.

Le Rubens des années italiennes n'est point représenté. Le *Jésus instruisant Nicodème* excepté (il se pourrait que ce tableau fût d'avant le séjour en Italie), nous ne possédons pas d'œuvre plus ancienne que la grande *Adoration des Mages*, peinte vers 1615 pour l'église des Capucins de Tournai, enlevée par les commissaires de la Convention en 1794 et renvoyée à Bruxelles en 1802. C'est une page de maîtrise nette et prudente, dans la manière et presque de l'époque de la célèbre *Descente de Croix*. La première théophanie du maître peinte pour l'hôtel de ville d'Anvers (1609) est à Madrid; elle est d'un romantisme ingénieux

(1) De même que nous croyons avoir été le premier à indiquer le caractère caravagesque du style de Jordaens (cf. notre monographie de ce maître, Laurens, Paris 1903) nous pensons bien avoir fourni les premières indications sur les tendances de Rubens au « baroque ». On ne s'est pas privé ensuite du plaisir de systématiser.

et d'une ordonnance dispersée. Celle de Bruxelles est la seconde (pl. LXXIV), elle n'a point le charme tendre et fleuri de celle de Malines (1619), ni l'éclat stupéfiant de celle d'Anvers où le peintre inaugure son style final (1624), ni la richesse un peu conventionnelle de celle de Paris (1627). Rubens a donné peu d'exemples d'un art à la fois aussi riche et aussi discipliné. La Vierge ne frappe guère parmi tant d'hommes aux masques de force et de gravité. Pourtant nous avons déjà rencontré son type, — dans le *Mariage mystique* d'Otto Vœnius. Des flambeaux sèment un rayonnement diffus dans l'ombre où se tiennent saint Joseph et le thuriféraire nègre: c'est une adhésion persistante aux enseignements caravagesques. Toute la poésie du Titien d'autre part se transpose dans le cortège échafaudé en masses viriles sur l'escalier du fond. Au surplus, le peintre est avant tout soucieux de respecter l'enseignement vénitien; ses contours sont précis, ses couleurs étalées s'opposent franchement. Et à l'école du Titien, il retrouve la netteté de nos grands praticiens du XV[e] siècle. Le mage en chasuble d'or, aux épaules couvertes d'hermine, dont le faste agenouillé concentre les lumières du premier plan, a des ancêtres chez Gérard David et Quentin Metsys. Mais le génie se trahit moins en cette œuvre par l'extrême savoir-faire du technicien que par le mâle esprit partout répandu. Une même plénitude de force, une même ardeur héroïque et calme est en tous ces hommes accourus à l'appel surnaturel et venus en désordre de leur désert, de leurs cabanes, de leurs royaumes lointains. Qui n'y reconnaîtrait l'âme du maître, qui ne tiendrait pour une image de la *virtù* du peintre lui-même ce guerrier de légende, cambré sous l'effort physique, illuminé de joie en qui la tradition veut — bien à tort du reste — reconnaître l'artiste en personne ?

Vers 1617-1618, — l'époque du *Christ à la paille* d'Anvers et du *Silène ivre* de Munich — Rubens exécute entièrement, ce qui devient rare, les bustes de Charles de Cordes et de la femme de celui-ci, Jacqueline van Caestre (pl. LXXV et LXXVI). On s'est demandé si ces portraits n'étaient point de van Dyck. Question oiseuse. Les ombres transparentes, les transitions bleuâtres menant aux empâtements lumineux, les points earminés avivant les creux du visage, l'instantanéité d'exécution des accessoires, — tous les bonheurs, toutes les réussites, toutes les ruses du praticien souverain s'accumulent en *Charles de Cordes.* Un peu de l'âme mélancolique de van Dyck se reflète dans le visage de Jacqueline van Caestre. Mais Fromentin n'a-t-il pas exagéré en refusant au maître le don de pénétrer les psychologies individuelles et Rubens eût-il été incapable de peindre avec vérité

un visage de patricienne maladive, vouée à une mort précoce ? Avec quelle ample vigueur d'ailleurs n'a-t-il pas modelé ce front, ces tempes, ces joues arrondies, avec quelle brusquerie infaillible n'at-il pas brossé ces dentelles, ce double collier, ce pectoral, ce corsage fleuri et broché, ces accessoires féminins où l'ivresse des Flamands pour les matières de prix touche au sublime ! Notre portrait du médecin-philosophe *Théophraste Paracelse* (1493-1541) exécuté d'après un portrait des débuts du XVIe siècle (conservé au Louvre et attribué à Scorel) fut peint vers le même temps que Charles de Cordes et Jacqueline van Caestre, avec les mêmes raffinements dans les transitions, les mêmes passages irisés, mais d'un pinceau plus lisse, plus mouillé. La recette est plus courante; elle garde la valeur d'une maîtrise unique.

C'est vers 1618 sans doute que les archiducs commandèrent à leur peintre, pour être placée à l'église des Carmes déchaussés de Bruxelles, l'*Assomption de la Vierge* que les commissaires français emportèrent en 1794 et qui nous revint en 1815 (pl. LXXVII), Rubens avait accepté de grandes entreprises décoratives; la série de *Decius Mus* (Liechtenstein) était commencée; celle de l'église des Jésuites d'Anvers, plus écrasante, allait suivre; une pléiade d'élèves emplissait l'atelier désormais illustre. Un collaborateur pourrait bien être intervenu pour l'*Assomption* (Corneille Schut ?), mais à simple titre de praticien, pour reporter en grand sur la toile, suivant les méthodes coutumières, l'esquisse de l'homme de génie. Et l'on peut se convaincre aisément que le pinceau de Rubens rendit le tableau définitif. L'analyse technique du chef-d'œuvre par Fromentin est elle-même une page de maîtrise, et l'on sait comment le critique des *Maîtres d'autrefois* signale la gamme essentielle du coloriste dans les manteaux des apôtres — gris, blanc, rouge, ocre doré, — déployés autour du grand trou noir du tombeau; comment il transpose en langage de poète et de peintre, cette symphonie d'été; comment il dessine devant l'esprit l'ange qui fuit dans l'azur, ainsi qu'un papillon de lumière. Ajoutons que la tension du technicien est moins continue que dans l'*Adoration des Mages;* l'arabesque décorative est plus libre, un abandon plus grandiose règne dans toute la scène céleste. Un souvenir plane des clartés heureuses du Barocci soulignant le ton local dans les ombres (comparez à cet égard notre *Vocation des Apôtres* de ce peintre avec l'*Assomption* de Pierre-Paul). Le labeur sans répit de Rubens voulait une promptitude de plus en plus nette et l'*Assomption* nous achemine vers les clartés d'exécution et de conception de la grande série du Luxembourg. Pour l'ordonnance, le maître n'a pas cherché

longtemps dans son immense répertoire de souvenirs : il emprunte le dispositif général au Titien et comme lui, oppose le drame humain de la consternation apostolique à la gloire de la Vierge délivrée des liens terrestres. L'âme de son œuvre est à nouveau dans la vibration triomphale dont il a le secret unique. Un détail, à cet égard est particulièrement exquis. Des chérubins se font les caudataires de Marie, puis le cortège angélique tourne autour de la Vierge et remonte pour la précéder et lui ouvrir le royaume du Ciel. La troupe potelée et turbulente est parfaitement en marche; c'est une guirlande de triomphatrice; et le petit bonhomme qui tout là-haut, se détache de ses compagnons pour s'enfoncer dans l'azur, brandit une haute palme qui semble une épée d'honneur. — Il faut admirer ensuite la grande *Pietà avec saint François* (commandé vers 1619 par le prince Charles d'Arenberg pour l'église des Capucins de Bruxelles, enlevé par les commissaires de la Convention en 1794, restitué en 1815) pour apprécier avec quelle aisance le maître, quittant le faste heureux des fêtes divines, nous captive aussitôt après par le pathétique sobre d'un deuil immortel. Cette *Pietà* est contemporaine de l'incomparable *Dernière communion de saint François* du Musée d'Anvers; elle a la même valeur, la même hauteur morales; et le coloriste s'y astreint aux mêmes ascétismes. Mais l'œuvre de Bruxelles a souffert et sa beauté initiale est toute dans deux figures : la Madeleine qui regarde les clous du supplice, et le Christ, aux chairs blèmes et noyées d'ombres, figure d'où malgré tout émanent les lumières du génie et de la vie surnaturelle.

C'est à une époque féconde entre toutes — l'*Histoire de Marie de Médicis* étant commencée, — que Rubens peint *Vénus dans la forge de Vulcain* (1623). Etranges avatars que ceux de cette œuvre (pl. LXXVIII) ! Vulcain et sa forge sont du XVIII[e] siècle et remplacent une vieille femme, un adolescent et un enfant entourant un couvet ! (Au Musée de La Haye est une œuvre du XVII[e] siècle qui répète la peinture originale). Le vrai titre de la composition primitive est : *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, proverbe illustré plusieurs fois par le maître. Un faible prononcé pour les effets de lumière artificielle enseignés par le Caravage et le Tintoret caractérisait la disposition première; et l'œuvre transformée retient les ombres chaudes et les clartés mouvantes que permettait cet éclairage. Dans notre tableau, Vénus, Cérès, Pomone, l'Amour et Pan sont donc seuls de Rubens. Son génie mythologique s'y résume et les déesses sont comparables aux Grâces, aux Parques, aux Naïades de l'*Histoire de Marie de Médicis,* de conception contemporaine. Les carnations à la fois serrées et vaporeuses pressentent la beauté

d'Hélène Fourment révélée à l'artiste sept ou huit ans plus tard. Comparez les divinités féminines de Jordaens à celles de Rubens, ces dernières paraîtront dignes de van Dyck; comparez l'esprit mythologique de Rubens à la gravité religieuse de son *Christ mourant*, le contraste vous confondra; reportez-vous à l'*Adoration des Mages* et mesurez les étapes franchies par le technicien. L'*Adoration* est une brillante image à côté du parterre féminin, harmonieux, doré, estompé qui assemble Vénus, Cérès, Pomone. Un nouveau miracle s'accomplit; la fable antique ressuscite avec une juvénilité radieuse.

Les dates d'exécution de la *Femme adultère* et du *Couronnement de la Vierge* sont douteuses et les mérites de ces deux œuvres sont eux-mêmes incertains. Quelques-uns placent l'exécution de la *Femme adultère* aux environs de 1612. Le Christ est bien décevant, banal, lourd, sans flamme; Rubens s'en est trop souvent contenté. Cette fois d'ailleurs il est inachevé et peut-être simplement « bâti » par un disciple. Les prêtres accusateurs et le vieillard apitoyé sont, par contre, de frappantes individualisations et les figures les mieux venues du tableau. D'un geste de vestale, la femme adultère dissimule en partie son visage conventionnel sous une draperie noire, — d'un noir chaud, captivant, unique. L'œuvre au surplus étale les plus grandes richesses colorées et serait parmi les plus éclatantes de Rubens, sans le *Christ*. Le *Couronnement de la Vierge* (exécuté pour l'église des Récollets à Anvers, « moissonné » par les commissaires français en 1794, restitué en 1802), nous mène au temps où s'achève la grande série médicéenne (aux approches de 1625). Œuvre d'élève d'après une esquisse (conservée en Belgique dans la collection Helleputte), travail d'atelier retouché négligemment par le maître et abondamment par les restaurateurs. Malgré tout, on lit l'inspiration et la forte pratique rubéniennes dans la résonnanee mate des jaunes et des rouges, dans l'attitude expressive de Marie, dans la turbulenee rythmique des jolis anges.

La *Vierge au Myosotis* (pl. LXXIX) est l'un des meilleurs spécimens des « madones entourées de fleurs » peinte par Rubens en collaboration avec son excellent confrère et ami Jean Breughel, dit de Velours (né à Bruxelles en 1568, mort à Anvers en 1625, fils du grand Bruegel des paysans). Sans doute les toiles de la galerie Médicis encombraient-elles encore l'atelier du Wapper, quand Rubens peignit cette vierge gracile, avivée de glacis roses, bleus et dorés. Avec une aisance divine, il passait des compositions épiques au petit tableau de chevalet. Jean Breughel exécuta l'étoffage fleuri avec ses habituelles minuties d'en-

lumineur. Une mouche peinte à merveille pique le cœur d'une rose. Seul de tous les peintres de son temps, Breughel de Velours n'imite point les grands airs de Rubens. Celui-ci s'amuse de cette obstination un peu vieillotte. Il rivalise de préciosité impeccable avec son digne ami; il excelle à son tour dans le genre fini et sa *Vierge au myosotis* — Marie et l'Enfant sont entièrement de sa main, — est, comme disent les Hollandais, un incomparable *Kabinetstukje.*

Cette Madone doit précéder de peu la mort de Breughel de Velours. Aucun tableau ne jalonne au Musée de Bruxelles l'activité de Rubens durant les cinq années suivantes, — années de deuil (Isabelle Brandt, sa première femme mourut en juillet 1626), années de voyages diplomatiques (en Espagne, en Angleterre), années de perpétuel labeur (alors furent peints notamment l'*Adoration des Rois* du Louvre, l'*Assomption de Notre-Dame* d'Anvers, le *Mariage mystique de sainte Catherine,* de l'église des Augustins d'Anvers). Le 6 décembre 1630, Rubens, âgé de 53 ans, épouse une jeune fille de seize ans, Hélène Fourment, à la famille de laquelle l'attachaient d'anciennes relations. Il l'avait représentée, enfant plantureuse et rayonnante dans l'*Education de la Vierge* (Musée d'Anvers) et dans le *Mariage mystique* de l'église des Augustins. Peu de temps avant ou après le mariage, il a pu peindre d'elle le portrait en buste acquis par le Musée de Bruxelles à la vente Weber, œuvre de facture rapide, très proche comme technique du Paracelse, et malgré son caractère d'ébauche, très parente aussi de la *Madeleine* de Dulwich et du *Chapeau de paille* de la National Gallery. Mais certains y veulent voir la main de son disciple Boeckhorst, dit *Lange Jan* (1605-1668).

Chair de lumière, prodige de couleur humaine; telle était cette jeune Hélène. Telles allaient être les Vierges, saintes, déesses, nymphes, peintes par le maître sous l'empire d'un enchantement nouveau. Aux vertus de sa première femme, Rubens rendit hommage dans des lettres fameuses; à la beauté de la seconde, il voua l'entière passion de son génie. Son ardeur à peindre sembla grandir. C'est en 1630 qu'il accepte la commande des plafonds de Whitehall — décoration aujourd'hui misérablement gâtée par l'humidité. Une esquisse en existe au Musée de Bruxelles : *La Sagesse victorieuse de la Guerre et de la Discorde* où l'invention véronésienne s'illumine d'un feu subtil. Et devant la figure de Minerve repoussant la Discorde et la Guerre, souvenons-nous du grand idéal pacifiste du maître affirmé en plus d'une œuvre, en plus d'un acte, et entretenu dans son

cœur généreux *par l'amour* — ainsi dit-il dans une de ses lettres — *de sa chère patrie.*

D'autres travaux considérables et d'injustes déboires politiques — Rubens se jeta aux genoux de l'archiduchesse Isabelle pour qu'elle le dispensât de nouvelles missions — emplissent le lustre qui suit le second mariage. Notre *Intercession de la Vierge et saint François arrêtant les foudres divines* est de ce temps (peint vers 1633 pour le couvent des Récollets de Gand, enlevé en 1794 par les commissaires français et envoyé à Bruxelles en 1802). Rubens travaillait trop pour ne livrer que des chefs-d'œuvre. Le plus fâcheux pathos envahit ses inventions glorieuses et dans cette *Intercession* va jusqu'à s'aggraver d'un artifice de couleurs peu agréables. Pourquoi ces teintes violacées partout répandues ? Pourtant Rubens lui-même peignit le paysage : des fermes crêtées de flammes, des soudards promenant le meurtre y symbolisent les crimes humains. Ce simple étoffage laisse apprécier la force ethnique de son génie; les horreurs rustiques de Bruegel l'Ancien revivent; l'âme des *Villages illusoires* s'éveille.

Le souvenir de la Joyeuse-Entrée du cardinal-infant à Anvers (1635) est rappelé au Musée par les portraits de l'archiduc Ernest et des archiducs Albert et Isabelle (pl. LXXX). Cette Joyeuse-Entrée coûta un an d'acharné travail au maître. Il livra les esquisses des arcs de triomphe et théâtres érigés à cette occasion, discuta ses projets avec le bourgmestre Rockox et le secrétaire Gevartius, mais supporta seul le poids de la réalisation : « Je suis tellement accablé de besogne, écrivait-il en décembre 1634 à son ami Peiresc, que je n'ai pas le temps d'écrire, ni même de vivre. » Il vivait pourtant, et comme le dieu de la peinture. En quelques heures, il brossa ces portraits d'Albert et Isabelle décrits en termes si mâles dans l'une des plus belles pages des *Maîtres d'autrefois* : « Il y a là du Véronèse si bien fondu dans la manière flamande que jamais Rubens n'a eu plus de style et n'a jamais cependant été plus lui-même. » Retouchés après les fêtes de 1635, ces portraits sont peints de mémoire; mais avec quelle tendresse, quelle acuité de souvenir et quelle reconnaissance ! L'archiduc est mieux qu'un portrait; c'est le symbole du pouvoir et de cet apostolat auquel le prince fut voué. Sur le visage de l'archiduchesse apparaît une gravité d'esprit et une bonté que Rubens entre tous put apprécier. Pressé par le temps, le maître ne se permet aucun maniérisme, aucun effet douteux. La main de l'archiduc posée sur l'épée donne la mesure de son infaillibilité plastique; elle est modelée pour les siècles; approchez et c'est à peine si vous apercevez une buée de couleur. Les noirs du

pourpoint archiducal disent la puissance de son génie luministe; on y pénètre comme dans les sous-bois de la *Chasse d'Atalante.*

N'est-ce pas l'époque culminante de sa carrière ! « Je n'ai pas le temps de vivre! » écrivait-il. Il vivait dans son palais du Wapper parmi ses amis, ses disciples, ses tableaux italiens et flamands, ayant à ses côtés cette Hélène Fourment qu'il ne cessait de peindre. Il vivait, créant sans cesse de la beauté, produisant sans relâche, animant ses élèves, communiquant sa flamme aux peintres, aux sculpteurs, aux graveurs, aux tapissiers de son école. Il vivait heureux du bonheur et de la lumière qu'il répandait. Tout le monde l'aimait. Quand le graveur Vosterman, perdant la raison, poursuivit Rubens dans les rues d'Anvers, la population spontanément demanda qu'on protégeât son peintre... Il passa ses derniers étés au steen d'Elewyt. Comme il n'y avait qu'un petit atelier, il y peignait surtout le paysage, reproduisant la nature brabançonne placide et robuste, ou imaginant des sites héroïques qu'enflait le souffle de son âme ardente. La terrible *Kermesse* du Louvre, « quadrille fou qui semble une bataille », est un jeu de sa palette estivale; on peut croire que la *Chasse d'Atalante* en est un autre (pl. LXXXI). L'histoire du paysage compte des noms et des œuvres de premier ordre; elle ne verra plus rien de semblable à cette *Chasse* de feu et d'ombre. Qu'ils sont loin ceux qui révélèrent au grand Anversois la beauté des décors célestes et des sous-bois : Elsheimer, les Carrache, les Vénitiens ! Et le romantisme de Rubens — un romantisme au-dessus des siècles — n'éclipse-t-il pas celui des grands maîtres modernes : Delacroix, Rousseau, Diaz ?

En quelle année fut peinte la *Montée au Calvaire?* (pl. LXXXII). De 1634 à 1637, disent les uns, de 1636 à 1637, disent les autres. Rubens aurait traité le sujet en grisaille pour une gravure de Pontius, en 1635; une esquisse existe au Ryksmuseum, qu'on croit de 1635. Notre tableau ornait primitivement le maître-autel de l'église abbatiale d'Afflighem; il partit pour Paris en 1794 et fut restitué en 1815. C'est une composition souveraine que ce cortège composé de quelques personnages luttant d'animation et d'héroïsme avec les nuées divines. Ces porte-enseignes aux cuirasses fulgurantes, ces étendards véronésiens, ce centurion au geste berninesque, cette racaille de bourreaux, soudards et larrons herculéens, ces mères brandissant leur dernier né, ces bouts de manteaux flottants, ces chevelures blondes et pleines de soleil, ces muscles gonflés et tendus, — dans combien d'œuvres du maître ne les voit-on ? Mais dans laquelle de ses tragédies religieuses, Rubens a-t-il déployé plus de génie scénique, de mouvement irrésis-

tible ? Dans l'imagination de quel maître cette fois a-t-il puisé l'idée de cette ascension violente et harmonieuse, si ce n'est dans la sienne parvenue aux cimes ? « Le vrai drame est sacrifié », dit Rooses. « Je cherche un cri de douleur et je ne trouve pas », dit Paul Mantz. « Cette pompe fait oublier le supplice et donne la plus manifeste idée d'un triomphe », écrit Fromentin. Triomphe, oui. Le mot convient. Mais depuis quand l'idée de la victoire du Christ n'est-elle plus liée à celle de son sacrifice ? Et en quoi dès lors la conception de Rubens mérite-t-elle ces censures ? On réclame le cri de douleur? Qu'on regarde le Christ lui-même, maigre, pâle, souffreteux; comme il est meurtri dans son humanité ! Sans doute est-il un peu perdu dans cette page de gloire. Mais au milieu de ce faste épique, quel éclair de réalité directe que cet être trébuchant ! Une douceur inexprimablement exaltante enveloppe le drame par la vertu d'un coloris qui ne juxtapose plus les tons entiers comme jadis, mais qui s'en tient aux nuances, brise la rigueur des contours, fait mouvoir les formes dans l'air, éclaircit les ombres, répand partout un souffle d'or et de soleil. Et c'est ainsi qu'en représentant la *Marche au Calvaire*, Rubens, interprète surhumain du néo-catholicisme septentrional, a lancé un immense et magnifique appel à l'enthousiasme des âmes religieuses.

« Le comble de la maëstria », dit Delacroix, en parlant non seulement de la *Montée au Calvaire* mais aussi du *Martyre de saint Liévin* (pl. LXXXIII), peint vers 1635 pour le maître-autel de l'église des Jésuites de Gand, acheté par Louis XVI en 1777, envoyé à Bruxelles en 1802. Pour un rien, le plus déplorable pathos gâterait la magnifique horreur de cette boucherie hagiographique. Mais comment ne pas s'exalter à nouveau devant la richesse de cet avant-plan où la toque écarlate du tortionnaire qui tend au chien la langue du martyr lutte d'éclat avec les orfrois pesants du saint ? Comment ne pas s'émerveiller de la hâte infaillible avec laquelle interviennent les anges vengeurs? Puis encore du désordre épique de ces soudards, et surtout du profil cabré de ce coursier blanc — inoubliable bête de combat et d'héroïsme conçue par Rubens, exécutée peut-être par un élève, (P. de Vos ?) cheval qui nous fait souvenir des chasses, chevauchées, triomphes imaginés par le maître et devant lequel se serait arrêté avec une stupéfaction admirative celui qui le premier montra le cheval en action : Léonard de Vinci ?

Peints également vers 1635, les *Miracles de saint Benoît* justifieraient tout autant l'exclamation que Delacroix poussa devant la *Montée au Calvaire*. Quand

Rubens mourut les *Miracles* se trouvaient dans son atelier. L'œuvre fut envoyée au peintre Gaspar de Crayer à Bruxelles par les héritiers de Pierre-Paul et devint ensuite la propriété de l'abbaye d'Afflighem pour entrer, à la suppression de celle-ci dans le cabinet Schamp d'Aveschoot de Gand. Elle passa ensuite dans la collection Tencé de Lille et fut achetée en 1881 par S. M. Léopold II, roi des Belges, pour la somme de 17.700 fr. — On s'est demandé si l'œuvre était une vaste esquisse ou un tableau auquel l'artiste n'avait pas mis la dernière main. Il est raisonnable de penser que nous possédons un chef-d'œuvre bien près d'être achevé et interrompu par la mort du maître. Plusieurs prodiges de saint Benoît y sont rassemblés. Totila, roi des Goths, est repoussé ainsi que son cortège ce qui permet au peintre de multiplier les attitudes de violent étonnement dans le groupe « gothique »; au centre du tableau, sur le premier plan, sont les incurables amenés au saint homme; dans le ciel le Christ entouré de saint Pierre, de saint Paul, de la Vierge foule du pied le globe que supporte l'une des plus adorables rondes d'anges que le génie de Rubens ait imaginées. « Œuvre de grand apparat, plus brillante que profonde » a-t-on dit en rapprochant des *Miracles,* la *Montée au Calvaire* qui est contemporaine d'ailleurs et provient de la même abbaye d'Afflighem. Rubens, il est vrai, y introduit maintes réminiscences de ses œuvres antérieures; il y a plusieurs tableaux dans le tableau... Qu'importe puisque dans toutes les parties s'exprime le génie à la fois le plus ardent et le plus maître de soi. Examinez le malade en raccourci (hommage ultime à la science de Mantegna et prodigieux morceau de couleur onctueuse et nuancée) admirez le fier cheval blanc à gauche, le guerrier véronésien et l'ambassadeur en manteau de fourrure à droite, voyez l'adresse de ces demi-clartés distribuées du premier coup sans une défaillance, emplissez vos yeux des lumières heureuses dans lesquelles baigne l'apparition divine et gardez dans votre cœur pour votre ravissement éternel, l'image de ces petits anges plus purs que le bleu céleste, plus lumineux que les rayons du soleil. Les *Miracles de saint Benoît* sont un des plus beaux miracles de la palette sans égale.

Veut-on pour terminer ce petit pèlerinage rubénien au Musée de Bruxelles se convaincre de la souveraineté sans rivale du maître dans le domaine enchanté du coloris et de la lumière ? Qu'on regarde les études et esquisses qu'il nous reste à citer : les *Quatre têtes de nègres* (pl. LXXXIV), les belles esquisses de la Parada, le *Martyre de sainte Ursule* (pl. LXXXV). M. Bode, clairvoyant rectificateur des catalogues de Rubens et van Dyck, a cru pouvoir enrichir l'œuvre du disciple

de ces quatre études peintes d'après le nègre Farrugia (vers 1617), lequel figure dans des théophanies et des scènes bachiques de Rubens. C'est van Dyck qui l'a peint dans les œuvres de son maître, avance M. Bode. Mais, réplique avec raison M. Max Rooses, pourquoi ne trouve-t-on jamais ce maure dans les toiles de van Dyck lui-même, et surtout pourquoi l'album de Rubens, gravé par Pontius, reproduit-il l'une des quatre têtes, sans la moindre différence, comme étant du grand maître ? Il suffit aux artistes, pour reconnaître Rubens, d'écouter vivre et chanter ces études, — vivre, car ce nègre s'anime du mystère de son âme enfantine et mélancolique; chanter, car le prodige des couleurs accordant leurs timbres mélodiques fut rarement plus stupéfiant.

Les douze esquisses de la Parada perpétuent au Musée le souvenir de l'écrasant travail décoratif que Rubens, quatre ans avant sa mort, entreprit pour Philippe IV avec le concours, entre autres, de Jordaens: une soixantaine de toiles racontant les *Métamorphoses d'Ovide* et destinées à la maison de chasse, la Torre de la Parada, voisine de Madrid. (Ravagée par des pillards en 1710, la décoration ne subsiste qu'en faible partie au Prado.) Rubens, à nouveau, peignit toutes les esquisses; certaines projettent à travers un minimum de matière et avec une vivacité extrême, la pensée, l'émotion initiales du maître. Enfin, toute l'esthétique, toute l'imagination, toute l'âme de Rubens s'enferment dans le *Martyre de sainte Ursule* (pl. LXXXV), esquisse d'une œuvre perdue ou non exécutée. Dix ou douze personnages au plus. Lances défilant au fond, guerriers profilés en attitudes épiques, saintes blessées ou extasiées, figures disposées en guirlande ovale avec une perspective au centre de la scène, — et du coup sous nos yeux vit une multitude immense. Delacroix, dans son *Apollon vainqueur du serpent Python,* déclara vouloir peindre le triomphe de la lumière sur les ténèbres, de l'ordre sur le chaos. Si Rubens nous avait laissé des confidences sur son *Martyre,* elles eussent été pareilles. Ursule elle-même est comme un foyer lumineux éclairant les corps de ses compagnes, corps rosés, dorés, blancs, ensanglantés parfois d'une gouttelette pourpre. Les ombres sont moins qu'un frottis léger, — une fumée transparente. C'est une apothéose de lumière incomparable que le meurtre de cette vierge et c'est au service cette fois de la grâce la plus tendre que Rubens enchaîne son cœur héroïque. Divin maître, c'est devant cette petite *Sainte Ursule* que je viens communier le plus volontiers en votre gloire. Acceptez l'offrande de ma ferveur en excusant ma vanité à vouloir traduire en paroles vos trésors infinis.

ANTOINE VAN DYCK. — JACQUES JORDAENS

Antoine van Dyck (né à Anvers, en 1599, mort à Londres en 1641) fait trop discrète figure au Musée de Bruxelles. Ses années de jeunesse sont le mieux représentées et peut-être même plus richement qu'on ne le soupçonne; mais nous ne possédons point de lui une œuvre sacrée par la gloire universelle. Sorti de bonne heure de l'atelier de van Balen, van Dyck, avant sa vingtième année, travailla dans l'atelier de Rubens presque en qualité de collaborateur (à la série de *Decius Mus,* aux plafonds de l'église des Jésuites). Dans sa fameuse communication à sir Dudley Carleton, Rubens, parlant de l'*Achille parmi les filles de Lycomède,* l'appelle *il meglior mio discepolo,* et l'empreinte rubénienne sera profonde sur le jeune prodige. L'élève est également fort impressionné par la vigueur démocratique de Jordaens; notre *Martyre de saint Pierre,* assez repeint par malheur, notre *Silène ivre* (réplique à Dresde), plus proche de Rubens, apportent en témoignage leurs empâtements empourprés, leurs bruns profonds s'opposant aux rouges incandescents (pl. LXXXV et LXXXVI). Point de documents fixant la date de ces deux œuvres, et merveilleux désaccord entre les érudits (Bode, Rooses, Menotti) quant à cette date. Nous pensons que l'artiste brossa les deux toiles — ses peintures de jeunesse sont fort expéditives — vers la vingtième année et nous serions affirmatifs surtout pour le *Martyre de saint Pierre.* C'est à vingt ans aussi que van Dyck peignit le portrait d'homme, un peu rapide mais de tonalité rayonnante (en buste et dans un ovale) que l'on tenait récemment encore pour un Rubens. Une inscription donne l'âge du mélancolique et élégant modèle : *Aetate erat, 41* — et, par la date de l'exécution : *1619,* celui du peintre.

L'année suivante van Dyck fait un premier séjour à Londres; en 1621, il va passer six mois en Italie, exécutant, d'après les maîtres, force croquis heureusement conservés dans la collection Devonshire à Chatsworth. En octobre ou novembre 1621, il est rentré à Anvers et y reste jusqu'après la mort de son père (décembre 1622) (1). Cette année anversoise est très féconde et plusieurs toiles importantes peintes alors (les deux *saints Martin* de Saventhem et de Windsor, le *Christ aux outrages* de Berlin et du Prado) décèlent l'étude du Titien et l'usage des croquis rapportés d'Italie. Dans la *Descente du saint Esprit* du Musée de Berlin,

(1) Suivant l'opinion traditionnelle Van Dyck fut en Italie de 1621 à 1627. L'hypothèse d'un retour à Anvers d'octobre 1621 à décembre 1622 est de Max Rooses.

de la même période, figure un apôtre pour lequel van Dyck fit une étude conservée au même Musée. On jurerait un vieillard de Jordaens. Le *Buste d'apôtre* du Musée de Bruxelles (pl. LXXXVII), donné de tous temps à ce dernier, a des caractères d'identité avec l'étude de Berlin; aussi sommes-nous disposé à suivre les critiques allemands qui proposent de substituer sous cette *Tête* apostolique le nom de van Dyck à celui de Jordaens.

Son père mort, van Dyck retourne en Italie et n'en revient qu'à la fin de l'année 1627. Ses années italiennes ne ressemblent point à celles de son maître. Rubens n'est que second peintre en titre de Vincent de Gonzague et, prisonnier de ses études acharnées, peint très peu d'œuvres originales en Italie. Van Dyck est accueilli en grand maître; ses études ne l'absorbent point; il peint des portraits avec une abondance déconcertante, et aussi des œuvres religieuses; enfin, il crée une école à Gênes et à Palerme. Notre portrait du poète-amiral *Gian Vincenzo Imperiale, commandant des flottes de Gênes* réveille, — mais sans éclat — ses triomphes génois. C'est une réplique complétée et par malheur lourdement repeinte d'un original resté à Gênes (Tenalba). A Palerme, van Dyck passe peu de temps, et aussitôt « l'âme de la Sicile, prompte à l'admiration, s'éprend de ce jeune homme couronné du triple diadème de la beauté, de la noblesse, du faste » (Matranga). A Rome, il descend chez le cardinal Bentivoglio (le portrait de ce prélat par van Dyck, au palais Pitti, est l'un des plus beaux du monde), et les Colonna, les Barberini se le disputent. Il fuit les beuveries de la *bent* flamande de Rome rassemblée tous les soirs à la *Sirène*, mène grand train, traverse les rues en équipage seigneurial, ce qui lui vaut le surnom de *pittore cavalieresco,* est déchiré à belles dents par ses compatriotes et ne se lie qu'avec l'un d'eux à qui Rubens l'a recommandé, le statuaire François Duquesnoy — ce grand et trop peu connu Francesco Fiammingo (pl. LXXXVIII). C'est au moment de reprendre le chemin d'Anvers sans doute qu'il fit de cet ami d'élite le portrait en buste acheté par le Musée au roi Léopold II — portrait d'un être charmant, image d'une âme attristée et fière, immortalisée dans l'harmonie des tons brunis où se plaît à ce moment la palette du portraitiste sans rival. Francesco tient une tête de faune par quoi se marque sa connaissance de la sculpture antique. Il nous regarde, il est prêt à parler; d'un pinceau fraternel van Dyck exprime son modèle dans sa vitalité la plus intime.

De la période anversoise (1627-1632), consécutive aux années italiennes, nous avons : l'excellente et nerveuse esquisse du grand *Crucifiement* noirâtre de

l'église Saint-Michel de Gand; deux figures de bonne et souple facture : *Saint François d'Assise* et *Saint Félix à Cantalice* (primitivement aux Capucins de Bruxelles) ; la solide et gracieuse grisaille : *Renaud et Armide*, réduction pour graveurs d'une toile de la collection Newcastle, peinte en 1629 (pl. LXXXIX) ; enfin le beau *Portrait d'Alexandre Della Faille* (pl. XC), tranquille, affranchi de toute faiblesse technique et qu'une frappante identité sentimentale rapproche du mélancolique Fiammingo. Le *Groupe de Famille*, vendu par le comte de Ribaucourt, démarquage de la *Famille Gerbier* de Windsor, est très controversé; une imposante majorité d'érudits s'élève contre l'attribution à van Dyck. Et pourtant ne serait-ce pas une œuvre du maître, massacrée par un barbouilleur sauvage ? — Nulle œuvre au Musée ne nous parle des années anglaises (1632-1641), faîte éblouissant d'une carrière enchantée.

* * *

Un visiteur attentif du Musée de Bruxelles connaîtra le génie de Jordaens en sa totalité. La chronologie rigoureuse des productions de ce maître abondant, qui se répéta sans mesure aux cours d'une très longue carrière (né à Anvers en 1593, il mourut en 1678), est impossible; mais il a daté quelques œuvres importantes, et comme son coloris s'assombrit d'une façon presque graduelle avec l'âge, les grands stades de sa carrière se laissent déterminer. Son *Allégorie de la Fécondité* (pl. XCI), peinte vers 1630 et contemporaine de la sobre et magnifique *Famille du Peintre* (Prado), est un chef-d'œuvre de maturité virile et disciplinée. Aucune lourdeur charnelle dans les nus féminins; aucune truculence de convention dans le groupe des paysannes qu'accompagne une merveilleuse fillette; le coloris se fait même volontairement mat, et Jordaens transpose, dirait-on, les harmonies claires auxquelles l'avait habitué son ancien métier de *waterschilder*. Le torse de la femme debout, la figure féminine accroupie, l'homme ployé sous le faix des fruits et des légumes sont les morceaux suprêmes de cette *Allégorie* qu'on peut tenir pour l'une des plus belles pages de toute la peinture du XVII[e] siècle. La flore (de Snyders) vibre superbement au ton général et la comparaison de notre tableau avec la belle réplique de la Wallace-Collection accuse la hauteur de l'*Allégorie* bruxelloise.

Le dessin des figures de *Pan et Syrinx* (pl. XCII) est contenu également, mais le coloris devient mobile et brûlant, les torses masculins se brunissent d'un hâle doré qui va jusqu'au rouge dans les mains; les joues rosées de Syrinx, le

flot brillant de sa chevelure s'opposent aux teintes opaques des roseaux et du ciel bleuâtre. La palette, par instant, commence à s'assombrir. Des deux amours l'un tient une torche, et cela pour justifier le *luminarisme* de la toile, son *chiar' oscuro*. Jordaens ne fit point le voyage d'Italie et voici qu'on découvre en lui un disciple du Tintoret, du Caravage et surtout de Jacopo Bassano ! Malgré des différences de coloration, l'*Allégorie* et *Pan et Syrinx* sont d'une même époque de plénitude et de sûreté. Ces deux chefs-d'œuvre répondent nettement à Waagen pour qui Jordaens ne fut pas heureux dans le genre mythologique. Notre *Cortège de Bacchus* lui-même donne tort au célèbre précurseur de la critique moderne. Très sommaire dans l'ensemble, cette dernière œuvre a des détails — telle nuque, telle gorge, tel dos — d'allure grandiose sous un format minime.

Jordaens fut-il heureux dans la peinture religieuse ? Toute la Flandre des bonnes gens parlait, chantait et riait dans sa grande théophanie de Dixmude, — perdue, hélas ! — mais notre *Saint Martin guérissant un possédé* (signé et daté 1630, exécuté pour l'église Saint-Martin de Tournai, enlevé en 1794, restitué en 1815), œuvre sonore et décorative (pl. XCIII), perdrait, avouons-le, à voisiner avec l'un ou l'autre *Miracle* de Rubens. Dans notre *Suzanne et les deux Vieillards*, par contre (pl. XCIV), la maîtrise du peintre se retrouve aussi mâle que dans *Pan et Syrinx*. La chaste baigneuse manque de noblesse et pourtant on ne peut hésiter à qualifier le tableau de chef-d'œuvre (réplique à Copenhague datée de 1653). On croit percevoir je ne sais quelle vibration italienne dans le décor, la niche du fond, la vasque, l'Amour qui embouche sa conque, l'aiguière en vermeil, la fontaine de pierre. Sort-il d'une imagination flamande ce paon de féerie qui dessine sur le relief d'une colonne son cou ondulé, sa houppette mobile, la cascade légère de sa queue où des améthystes roulent dans un flot de plumes d'or ? Et Rubens, dans ses *Jardins d'Amour*, dans les fresques à la vénitienne de sa demeure, n'avait-il pas le premier septentrionalisé cette poésie née et grandie chez Giorgione, le Titien, Véronèse, l'Arétin, l'Arioste, le Tasse ?

La vaste toile *La Rencontre d'Eliézer et de Rébecca à la fontaine* déploie la sérénité d'un beau paysage (de Jean Wildens) où les figurines bibliques de Jordaens font office d'étoffage. On sait la fréquences de ces collaborations au XVII[e] siècle. A côté d'un somptueux étalage de viandes, poissons, gibier, légumes, fruits, monogrammé par van Utrecht et daté 1637, Jordaens peignit trois figures qui crient leur race (pl. XCV). Dans une allégorie des *Vanités du Monde* (*Vanitas*) (pl. XCVI) de Pierre Boel — œuvre qu'il revit et corrigea sans doute comme celle de van

Utrecht — il introduisit le Temps avec sa faux, deux amours, un perroquet. Les figures sont médiocres et charbonneuses. Ce coloris ténébreux reparaît dans un sujet souvent traité par le maître : *Saint Yves, patron des avocats* (1645), où les personnages s'agitent dans une lumière de cave. Par quel soupirail dérobé, les ténèbres caravagesques ont-elles envahi l'atelier de Jordaens ? Très heureusement le beau portrait de *Vieille Dame* (1641, pendant à l'Ermitage) reste d'une vigueur, d'une santé et d'une lumière parfaites.

La série de tableaux où Jordaens raconte, avec diverses variations, l'anecdote antique : *Le Satyre et le Paysan,* nous mène aux sources populaires et locales de son génie. De cette fable Jordaens fait un conte flamand, et notre version, voilée d'un crépuscule harmonieux, est l'une des plus belles (pl. XCVII). Chacune des cinq figures est en soi un chef-d'œuvre et le rustre aux joues gonflées est un héros d'épopée rabelaisienne — mieux encore, l'incarnation des truandailles flamandes, le Falstaff des Flandres, l'âme incorporée de Lamme Goedzak. Les *Banquets des Rois* découvrent de même la communion du maître avec sa race. Nos deux versions condensent leur saveur folklorique, leur lyrisme éperdu, leurs scurrilités de commande, et la petite est l'un des plus extraordinaires tableaux de genre qui soient (pl. XCVIII). On prétend y reconnaître Jordaens en personne, dans l'angle, sous les traits d'un valet beuglant à tous poumons. Riche, installé dans un hôtel magnifique, il était resté « peuple », et sa femme Catherine van Noort plus encore, comme le révélèrent d'indiscrets documents de police. On croit reconnaître aussi les beaux-parents, la femme, les enfants, les nièces, les disciples du peintre dans ses monstrueuses ripailles. En tout cas Jordaens, dans ses *Banquets,* a trouvé les modèles qui convenaient; il a trouvé également un style approprié et qui dérive peut-être des joueurs et musiciens caravagesques.

Le style tout court lui a manqué le plus souvent. La grande composition qu'il peignit, en 1652, pour la salle du Triomphe de la Maison au Bois de La Haye est une œuvre éclatante à laquelle font défaut la mesure et l'unité. Il en existe trois esquisses; notre Musée a la plus belle (pl. XCVI). C'est une géniale ébauche, un prodigieux « coup de dé ». Jordaens se serait haussé au niveau du décorateur souverain, Rubens, s'il avait gardé la violence sublime et rythmée de cette esquisse dans l'immense toile de la salle du Triomphe.

PEINTRES D'HISTOIRE ET DE PORTAITS

Gaspard de Crayer. — Théodore van Thulden. — Abraham van Diepenbeek. — Antoine Sallaert. — Théodore van Loon. — Jean Cossiers. — Les Liégeois Bertholet Flémalle et Gérard de Lairesse. — Corneille de Vos. — Pieter Soutman. — Pierre van Lint. — Jean de Reyn. — Gonzalès Coques. — Peter Thys. — Pierre Meert. — François Du Châtel. — Pierre et Lucas Franchoys. — Ch. E. Biset. — Les van Oost. — Victor Bouquet

Par son abondance, Gaspard de Crayer (né à Anvers en 1584, mort à Gand en 1669) est au premier rang des peintres qui brossèrent d'innombrables toiles religieuses au temps d'Albert et Isabelle. Octogénaire, il peignait encore. Sans Rubens qui les entraînait dans son orbite, ces décorateurs de second plan seraient peut-être retombés dans l'emphase romaniste. Ils doivent à Pierre-Paul de sûres recettes d'art monumental. Seize toiles du Musée, de dimensions parfois considérables, font connaître la rhétorique un peu vide et le coloris toujours agréable de Crayer. On chercherait en vain dans sa *Pêche miraculeuse* (pl. XCIX), jadis à la Maison des Poissonniers de Bruxelles, le rude accent, les incomparables rythmes musculaires que Rubens imprima au retable des Poissonniers de Malines; mais l'œuvre du satellite s'élargit d'une lumineuse marine vue au soleil déclinant. L'*Adoration des Bergers* est un décor adroit; le *Rosaire* et l'*Assomption de sainte Catherine* sont de la manière la plus brillante du maître, laquelle n'est pas sans finesse. Crayer de plus n'est pas privé de sensibilité; sa *Légende de saint Paul l'Ermite et de saint Antoine*, aux harmonies brunes, le prouve. L'artiste fit-il le voyage d'Espagne ? Question non résolue. Peut-être la sobriété de Velazquez impressionna-t-elle ce *flamenco* exubérant et trop indulgent pour ses produits personnels. — Théodore van Thulden (1606-1676) de son côté, représente la pléiade rubénienne avec des toiles religieuses qui ne valent point celles de Crayer et une claire *Noce flamande;* celle-ci, malgré des architectures joliment ensoleillées et une amusante figuration seigneuriale, ne saurait égaler le *quadrille fou* du Louvre, mais, elle aussi brave l'honnêteté dans le plus pur langage des Flandres. — Abraham van Diepenbeek (1596 - 1675) fréquenta l'atelier de Rubens et son *Saint François adorant le Saint Sacrement* ferait croire qu'il fût l'élève le plus docile et le plus impersonnel. — Antoine Sallaert (né à Bru-

xelles vers 1590, mort après 1648), ami et peut-être collaborateur de Rubens, peignit des portraits, des toiles religieuses, des cortèges. On lui attribue un *Massacre des innocents* qui ferait de lui un épigone de Frans Floris. C'est le peintre de cortèges surtout que les visiteurs du Musée peuvent apprécier. En 1615, l'infante Isabelle abattit l'oiseau au tir du Grand Serment de Notre-Dame du Sablon; six pucelles de la paroisse furent dotées en souvenir de cet exploit sportif. Et l'archiduchesse demanda à Sallaert de représenter ce tir mémorable et de peindre les six pucelles suivies de seigneurs, de musiciens, de toute la Cour. (Quelques figures, les Archiducs et leur entourage, sont brossées avec la force d'un... Greco) (pl. c). — Théodore van Loon (né à Bruxelles vers 1590, mort avant 1671) échappe à l'influence de Rubens et tombe sous le joug des Bolonais et Romains de la Contre-Réforme; son coloris est opaque, son style froid, mais très religieux et plus distingué que celui de la plupart des épigones de Pierre-Paul. Son chef-d'œuvre est la décoration de l'église de Montaigu; il convenait qu'il se manifestât dans ce monument-type du néo-catholicisme septentrional. Son *Assomption* (pl. ci), du Musée est du Dominiquin à peine flamandisé. — Jean Cossiers (né à Anvers en 1600 et mort en 1671) qu'employèrent la cour de Madrid et les béguines de Malines, oublie l'enseignement de son maître C. de Vos pour suivre les caravagesques et c'est à la façon de Jordaens valétudinaire qu'il enténèbre son *Déluge*. — Les Liégeois Bertholet Flémalle (1614-1675) et Gérard de Lairesse (1640-1711) se dérobent entièrement à l'empire anversois. Bertholet est un disciple des Romains et surtout des Français de Rome, ce qui apparaît d'ailleurs mieux dans ses tableaux de Liége que dans notre *Héliodore chassé du temple*. Le raphaëlisme de Gérard de Lairesse se dénonce par une imitation de l'*Héliodore* (des Stances) dans une *Mort de Pyrrhus* qui ne fait point pardonner à cet ennuyeux et simiesque professeur, ses diatribes contre son portraitiste Rembrandt. — Le Bruxellois Victor Janssens (1658-1736) remplit vaillamment de grandes surfaces de ses figures correctes et emphatiques; pour l'apprécier mieux vaut voir son *Olympe* et ses tapisseries à l'Hôtel de Ville.

* * *

Le *Groupe de famille* de Corneille de Vos (né à Hulst vers 1585, mort à Anvers en 1651), rassemblant l'artiste, sa femme, ses deux fillettes, est le chef-d'œuvre d'un bon peintre qui s'égale ici aux plus illustres (pl. cii). Souriant dans sa barbe roussâtre, les yeux francs sous les cils clairs, il personnifie avec

dignité et bonhomie les grands maîtres du milieu anversois. Sa femme Suzanne Cock s'exerce avec un peu de raideur aux poses de certaines patriciennes de van Dyck. Le deux fillettes — qu'on revoit dans un tableau de Berlin — sont des infantes anversoises dans leurs costumes de gala enrichis de coraux et de dentelles. Somptueuse et paisible, cette toile immortalise une famille vouée aux vertus et aux grandeurs domestiques. Corneille de Vos est le portraitiste de son milieu, et son *Abraham Grapheus* du Musée d'Anvers absorbe tout notre génie populaire. Plus local que van Dyck (je n'entends point diminuer ce dernier), il n'a point le don qu'a le portraitiste de Charles Ier de faire agir ses personnages; les modèles de Corneille de Vos ne mériteraient point l'éloge de Hégel; si bien vêtus qu'ils soient « ils ne sont pas prêts à faire leur entrée dans le monde » et restent installés passivement sous l'œil du peintre. Il arrive à celui-ci de les fixer — comme dans ce chef-d'œuvre de Bruxelles — avec une beauté technique et une richesse décorative où s'accumulent tous les fastes du coloris anversois.

Peu de portraitistes égalent au Musée l'auteur de ce groupe génial. Pieter Soutman, le grand graveur (Harlem, vers 1580; mort en 1657) figure comme peintre dans nos galeries avec un bon portrait d'Adriaen Fransz de Kies van Wissen, qu'il faut rattacher à l'école anversoise, que l'on considère la couleur ou le style. — Pierre van Lint (né à Anvers en 1609, mort en 1690) qui vécut pendant sept ans en Italie, peint des apôtres bolonais, des portraits très étudiés et des compositions animées de figures élégamment allongées (la *Piscine probatique*). — Jean de Reyn (1610-1678) élève de van Dyck à Londres, accuse une inclination pour l'esthétique hollandaise dans son *Portrait de Femme.* — Voué aux petits formats, en sorte qu'on le confond avec le peintres de genre, Gonzalès Coques (né à Anvers en 1614, mort dans cette ville en 1684) ne fréquente que les gens de haut ton, comme en témoigne notre *Duo* (pl. CIII) qui représente deux personnages de la famille Roose et cela avec une maîtrise telle que nous comprenons l'enthousiasme des auteurs français du XVIIIe siècle pour ce petit maître, Descamps, comparant Gonzalès à van Dyck, et Papillon de la Ferté écrivant : « Sa couleur est fraîche, animée et fondue avec intelligence par un pinceau suave et vigoureux. » — Peter Thys (né à Anvers en 1624 ou 1626, mort entre 1677 et 1679) séjourna en Hollande et pourrait bien être l'auteur de l'honnête portrait de *Dom François Dierickx, abbé de Saint-Sauveur à Anvers*, acheté sous le nom de Crayer et donné ensuite, assez légèrement, au Liégeois Gérard Douffet. Car l'histoire du XVIIe siècle, connaît autant d'incertitude que celle des XVe et XVIe.

Bruxelles, Malines, Bruges, Furnes même, ont leurs portraitistes. Pierre Meert (né à Bruxelles en 1619 ?, mort en 1669) est l'auteur de cette œuvre robuste : les *Syndics de la Corporation des Poissonniers*, où la manière lisse du XVIe siècle se perpétue au service d'une observation libre et juste à la mode du XVIIe (pl. CIV). — François Du Châtel (né à Bruxelles en 1616 ou 1625, mort en 1694 ou 1679) a été tenu pour l'auteur d'un groupe de deux jolies fillettes moins vivantes que celles de de Vos, et pourtant mises jadis au compte de Velazquez! On croit qu'il a peint la *Cavalcade des chevaliers de la Toison d'Or sortant du Palais de Bruxelles* où se pavanent le duc d'Arenberg, les princes de Ligne, de Chimay, de Rubempré, de Tour et Taxis, escortés de hallebardiers. — Pierre Franchoys de Malines (1606-1654) incline vers la peinture de genre avec le seul spécimen que nous possédions de son art : *Rubis sur l'ongle.* On attribue à son fils Lucas Franchoys II, (Malines, 1616-1681) l'agréable portrait présumé du peintre de marines Jan Peeters. — Un Malinois de marque est Ch. E. Biset (1633, mort à Bréda en 1691). Elève de son père, il séjourna à Paris et à Anvers; son œuvre maîtresse est ce tableau fantaisiste et grave : *La Légende de Guillaume Tell*, représentée devant la Gilde de Saint-Sébastien d'Anvers (pl. CV) où le paysage est d'Immenraet et l'architecture de von Ehrenberg. Les confrères ont l'élégance sévère des magistrats au temps de Richelieu; Biset en les peignant, se souvient, dirait-on des modèles de Philippe de Champaigne. En quelques parties — le porte étendard, les messagers, Tell et son fils — l'œuvre est d'une polychromie chatoyante et raffinée. Et l'on conviendra que les gardes empanachés aux aguets sur les terrasses ont un charme prophétique, étant tiépolesques ! — Les van Oost de Bruges ont chacun une œuvre au Musée. Celle du père, Jacques van Oost le Vieux (Bruges 1601-1671) la *Partie de Musique* est importante et montre sous un jour des plus agréables ce portraitiste habile et fécond entre tous. Du fils, Jacques van Oost le Jeune (1639-1713) nous avons un *Portrait du Chanoine Jacques Matin* (1). — Quant à Victor Boucquet de Furnes (1629-1677) si glorieusement représenté au Louvre avec son *Porte étendard*, il figure depuis peu au Musée de Bruxelles avec un *Portrait d'officier* de facture et style solides.

(1) Cf. nos pages sur les Van Oost, père et fils, dans *La Peinture à Bruges*. Van Oest, 1921.

ANIMALIERS ET PEINTRES DE NATURES MORTES. -- PAYSAGISTES ET ARCHITECTURISTES

Fr. Snyders. — Jean Fyt. — Paul de Vos. — Jean Breughel de Velours. — Jan van Kessel. — Daniel Seghers. — J. Ph. van Thielen. — Pierre Snyers. — Louis de Vadder. — Jacques d'Arthois. — Les frères Huysmans. — Josse De Momper. — Jean Wildens. — Jean Siberechts. — Lucas van Uden. — Daniel et Théodore van Heil. — Francisque Millet. — Henri van Steenwyek. — Peeter Neefs le Vieux

Les animaliers et peintres de natures mortes sont en figuration nombreuse et brillant apparat au Musée : Snyders, Fyt, Paul de Vos, van Utrecht (pl. XCV), Pierre Boel (pl. XCVI). Une âme héroïque habite en Frans Snyders (né à Anvers en 1579, mort dans cette ville en 1657). Notre *Chasse au cerf* (pl. CVI) est un drame au même titre que les chasses de Rubens auxquelles Snyders collabora trop souvent pour ne point les revivre dans ses œuvres personnelles; les os des cerfs craquent sous la dent des chiens. Notre étude de *Cerfs et biches* (pl. CVII) dit la conscience de cet animalier lyrique et renseigne sur son métier. Il peint largement comme Rubens, use de rehauts semblables, et l'on comprend le faible de Pierre-Paul pour un collaborateur si pareil à lui-même par la main et le cœur, sinon par l'esprit. Notre grande *Couronne de fruits* (pl. CVIII) agrémentée d'une tête en grisaille (à la place de ce buste on voyait, il y a quelques années, un vase de Sèvres habilement brossé par un peintre moderne, Vollon, croit-on) est l'une des plus belles *natures mortes* de François Snyders. Peut-on appeler nature morte une toile telle que son grand *Garde-Manger* du Musée où surabondent en étal gargantuesque gibiers, poissons, crustacés et fruits et qui semble un formidable poème à la joie de vivre ? L'atelier de Snyders fut l'un des plus actifs d'Anvers. Rubens, Jordaens, van Thulden, Abraham Janssens eurent recours à la collaboration du grand animalier; lui-même demanda des figures à Rubens, Corneille de Vos, Jean Boeckhorst. Enfin, il forma des maîtres comme Fyt et Pierre Boel. — Jean Fyt (né à Anvers en 1611, mort dans cette ville en 1661) est un portraitiste sans pareil de la race canine, un analyste minutieux — annaliste aussi — du gibier de plume et de poil et un coloriste infiniment subtil. Les deux chiens de trait dans sa belle toile du Musée (pl. CIX), l'un montrant les crocs, l'autre s'épuçant avec nonchalence, sont la vie même; les

feux d'un soleil couchant et les éclats amortis des plumes d'un paon soulignent dans cette œuvre un clair-obscur qu'on croirait ravi à Rembrandt. Parfois (mais non dans les tableaux du Musée) les exquises tonalités gris argentées de Fyt font penser à Oudry. D'ailleurs, les animaliers flamands sont les maîtres des animaliers français et anglais des XVIIIe et XIXe siècles, comme van Dyck est le père du portrait moderne en France et en Angleterre. — Paul de Vos (né à Hulst vers 1590, mort à Anvers en 1678), frère cadet de Corneille et beau-frère de Snyders, rivalise souvent avec ce dernier d'impétuosité, de lyrisme, de sûreté technique; deux preuves d'importance en sont au Musée, une *Chasse au Cerf* de la plus attirante frénésie et un *Cheval attaqué par des loups* de la plus belle teinte fauve (pl. CX).

Jean Breughel de Velours, Jan van Kessel, Daniel Seghers, J. Ph. van Thielen, Bosschaert, Pierre Snyers, — sans compter le hollando-belge Jan Davidsz de Heem, — sont les grands noms de notre peinture de fleurs aux XVIIe et XVIIIe siècles. De Jean Breughel de Velours (1568-1625) l'inimitable continuateur de nos miniaturistes, nous n'avons que la décoration florale de la *Vierge au myosotis* (voir plus haut pl. LXXIX) et de son élève Jan van Kessel (Anvers 1626-1679) une ravissante *Guirlande* entourant une petite *Tentation* de D. Teniers. Il fut un temps où tous les tableaux de fleurs du XVIIe siècle étaient mis au compte du Jésuite Daniel Seghers (Anvers 1590-1661) autre élève de Breughel de Velours. Au Musée de Bruxelles il n'a plus qu'une *Guirlande* — échantillon parfait de sa méticulosité très sensible — et nous avons retrouvé sur un brillant et important tableau, mis jadis à son compte, la signature de son élève Jan Philips van Thielen (Malines 1618-1667). Il est regrettable que nous ne possédions pas de Bosschaert. Cette absence n'est pas compensée par les deux tableaux de Pierre Snyers (1681-1752) où plus rien ne subsiste des effets caléidoscopiques de Jean Breughel de Velours et de son extraordinaire joie de peindre.

* * *

Dans l'histoire du paysage flamand au XVIIe siècle, le peintre de la *Chasse d'Atalante* occupe une place centrale. Après Gilles van Coninxloo et avec Paul Bril (tous deux par malheur absents de nos collections) il a brisé les conventions et montré deux chemins aux paysagistes de son temps. D'un côté se déroulent des sites décoratifs; Louis de Vadder, Jacques d'Arthois, Corneille et Jean-Baptiste Huysmans s'y sont engagés. De Louis de Vadder (1605-1655) sorte

de précurseur que devaient toucher un jour les improvisations profondes de Brauwer, nous possédons depuis peu une page charmante contenant d'Arthois et Corneille Huysmans en puissance. — Peintre attitré de la forêt de Soignes, très goûté des tapissiers contemporains, apprécié pour la parure des chapelles, Jacques d'Arthois (né à Bruxelles en 1613, mort en 1686) nous livre l'essentiel de sa manière oratoire, chaude et « périphérique » dans son *Coin de Forêt* (pl. CXI), sa *Lisière de bois,* son *Retour de la Kermesse,* son *Paysage avec la Conversion de saint Hubert.* Avec son *Paysage classique,* Corneille Huysmans, dit de Malines (1648-1727), évoque Salvator Rosa autant qu'il rappelle son maître Jacques d'Arthois; plus régionaliste est Jean-Baptiste Huysmans (1654-1716) très souvent confondu avec son frère.

Ces quatre maîtres sont de formation bruxelloise. Les anversois Josse de Momper (1564-1635) et Jean Wildens (1586-1653) se rangent eux aussi parmi les « décorateurs ». De Josse de Momper, à qui l'on mesure à tort l'attention, nous montrons depuis peu une poétique *Partie de chasse.* Wildens peignait à merveille les fonds de paysage et pour ce genre d'étoffage, Rubens, Jordaens, Schut, Boekhorst, Snyders, Paul de Vos, d'autres encore eurent recours à sa collaboration. Nous avons de lui une énorme *Rade d'Anvers,* minutieuse et de bel éclairage, dont la figuration des plus instructives commémore l'arrivée à Anvers de Marie de Médicis et de l'Infante Isabelle le 4 septembre 1631. Il y a plus de simplicité et d'ampleur dans les très beaux paysages qu'il peignit pour les tableaux de Jordaens (*Eliezer et Rebecca*), de Paul de Vos (*Chasse au cerf* et *Cheval attaqué,* pl. CX), de François Snyders (*Chasse au cerf,* pl. CVI). Avec son moulin planté à l'horizon, sa plaine ondulée, ses bouquets d'arbres, le fond de cette dernière toile doit sa poésie aux exemples de Rubens.

Fastueux et décoratif d'une part, Pierre-Paul a fait admirer aussi l'image paisible et réelle de la Flandre rustique. Il est exact de dire que le premier « il vit la nature telle qu'elle est, belle par elle-même, partout et toujours » (Max Rooses). Sa *Ferme de Laeken* (Buckingham Palace) est la page initiale de l'histoire du paysage moderne. Jean Siberechts (né à Anvers en 1627, mort vraisemblablement à Londres en 1703) eut donc un précurseur en Flandre. Siberechts peint des logis et des sites champêtres avec une simplicité et un réalisme qui ne reparaîtront que deux cents ans plus tard. Nous possédons deux numéros importants de son catalogue encore embryonnaire: une *Cour de Ferme* et une *Ferme de Maraîchers* (pl. CXII). Les figures de femmes du second, l'une en corsage jaune,

l'autre en corselet bleuâtre, pourraient être signées de Vermeer de Delft. Siberechts doit beaucoup à l'enseignement de certains Hollandais. Il doit plus encore, non au style de Rubens, mais à l'amour de la vérité répandu par l'immortel « seigneur » du Steen d'Elewyt. Plus conventionnel que Siberechts, Lucas van Uden, d'Anvers (1595-1672) rend cependant avec justesse, malgré des tons d'atelier, les grands horizons flamands, les étangs, les gués, les rideaux d'arbres filtrant le soleil ou dressant leurs masses dans les brouillards bleus. Nous n'avons de lui qu'un *Départ pour le Marché* étoffé par D. Teniers.

Nous ne pouvons faire qu'une modeste place à la dynastie des van Heil sur laquelle nous avons attiré l'attention des archéologues. Célébrés par le *Gulden Cabinet*, les *Hivers* et *Incendies* de Daniel van Heil (né vraisemblablement à Bruxelles vers 1604, mort en 1662) sont discrédités à l'excès; nous aimons le romantisme de son *Incendie aux environs d'Anvers*. Nous goûtons fort aussi certaines œuvres de son fils Théodore, inconnu des auteurs de lexiques, mentionné par les *liggeren* de la gilde bruxelloise et à qui, après avoir trouvé le monogramme T. V. H. sur un *Panorama de Bruxelles vu du château de Koekelberg* attribué à son père, nous avons restitué plusieurs bons tableaux passés indûment au compte paternel. Ce *Panorama* en est la pièce maîtresse. — Francisque Millet (né à Anvers en 1642, mort à Paris en 1679) est complètement latinisé sous l'action de Poussin (*Paysage classique*).

On sait que Henri van Steenwyck le Vieux (mort en 1603) a le premier reproduit des *Intérieurs d'églises gothiques*. Son fils Henri van Steenwyck le Jeune (né vers 1580, mort vers 1649) étendit les conquêtes paternelles et tout en usant d'un jeu de lumières et de lignes inspiré par le modèle (très souvent la *Cathédrale d'Anvers*) aboutit à une sorte de paraphrase géométrico-fantastique de la réalité comme dans notre *Intérieur d'église*. — Peeter Neefs le Vieux, son continuateur, fut probablement son élève (mort vers 1650 ou 1656). Il peint lui aussi la *Cathédrale d'Anvers*, à toutes les heures du jour; sa facture vitreuse et son imperturbable facilité font qu'on lui préfère aujourd'hui ses émules hollandais. — Sébastien Vrancx et von Ehrenberg font grande figure aussi parmi nos architecturistes. Nous les rencontrerons au chapitre suivant.

PEINTRES DE GENRE

Abel Grimmer. — Sébastien Vrancx. — Jérôme Janssens. — Adrien Brauwer. — Josse van Craesbeek. — David Teniers II. — David Ryckaert. — Denis van Alsloot. — Gilles van Tilborgh. — Pierre Bout. — Mathieu Schoevaerdts

Comment analyser, voir brièvement les œuvres très nombreuses de nos petits peintres de genre du XVIIe siècle ?

Perpétuant la tradition du XVIe siècle, l'art de Francken qui emprunte son intérêt aux costumes et aux détails du décor, se reflète dans un brillant *Cabinet d'amateur,* daté 1621 et portant les initiales de deux monogrammistes inconnus. Ceux-ci ne sont pas sans rappeler aussi la manière d'Abel Grimmer (né à Anvers après 1570, mort dans cette ville un peu avant 1619, fils et élève de Jacob) de qui le Musée possède un spécimen charmant *Jésus chez Marthe et Marie* et qui est peut-être bien aussi l'auteur du *Paysage avec château* signé *Grimer F. 1592* que l'on croyait de son père.

Sébastien Vrancx, Jérôme Janssens, Brauwer, van Craesbeeck, David Teniers II, composent une illustre pléiade anversoise. Elève d'Adam van Noort, comme Rubens et Jordaens, Sébastien Vrancx (né à Anvers en 1573, mort en 1647) visita l'Italie, peut-être même à deux reprises, et revint de ses voyages avec le goût des architectures nobles. Investi de la dignité de capitaine de la milice civique à Anvers, il peignit aussi des scènes guerrières et des marchés tumultueux dans la tradition de Bruegel l'Ancien et de Roland Savery. Son *Marché aux chevaux* du Musée (pl. CXIII) est du Philippe Wouwermans, moins savant, plus « imagerie populaire ». Nous lui donnons aussi une *Fête Vénitienne* (*Réception du Conseil des Dix dans une villa de la Terre ferme*) dans le goût de son tableau de Naples et nous n'hésitons pas à inscrire sous son nom un *Intérieur d'église* acheté récemment par le Musée comme étant un P. Neefs. Vrancx eut pour élève l'excellent bataillliste Pierre Snayers (né à Anvers en 1592, mort à Bruxelles après 1667) qui fut lui-même le maître du grand peintre van der Meulen. A signaler de Snayers des batailles, des sièges, mais surtout son *Pélerinage de l'Infante Isabelle à Laeken,* digne suite aux chefs-d'œuvre de Vrancx. — Le Vrancx architecturiste s'était révélé notamment dans un *Intérieur de l'église des Jésuites d'Anvers* (*Vienne*). Nous possédons de cette même église une *Vue intérieure* de Schubert von Ehrenberg, peintre allemand installé à Anvers, où il

mourut vers 1676, après avoir collaboré abondamment avec Coques, Biset, Jérôme Janssens, H. van Minderhout, etc. L'œuvre de von Ehrenberg est brillante et certainement fidèle. Le mot d'un Père jésuite, assistant dans cette église, en 1622, aux fêtes qui célébrèrent la canonisation de saint François-Xavier, revient à l'esprit : « La magnificence de l'intérieur de l'édifice fait songer à la demeure céleste ». Et la reproduction minuscule sur l'autel des *Miracles de saint Ignace,* à présent à Vienne, évoque à l'esprit ému les décorations de Rubens détruites et dispersées. De ravissantes figurines, suivant nous, de Jérôme Janssens dit *le Danseur* (né à Anvers en 1624, mort en 1693) promènent cérémonieusement leurs silhouettes molièresques dans cette « demeure céleste »; nous les retrouvons, moins guindées, dans un petit tableau, agréable et vaporeux, de ce même Jérôme Janssens : *La Main chaude.*

Impossible de se faire une idée complète du *génie* d'Adrien Brauwer (né à Audenarde en 1605 ou 1606, mort à Anvers en 1638) d'après ses deux minuscules tableaux du Musée: *Le Flûtiste, Les Buveurs attablés* (pl. CXIV). Ce disciple de Frans Hals, cet historiographe des bouges enfumés à qui Rubens acheta dix-sept tableaux, cet héritier direct de Bruegel l'Ancien, fut le plus grand des peintres de genre de son temps (Teniers, Adrien van Ostade, Jan Steen compris) et mérita l'emphatique compliment de Corneille de Bie : « Il a été dans son temps un phénix de la peinture ». — Avec Josse van Craesbeek (né vers 1607, mort entre 1654 et 1661), boulanger de Neerlinter dont Brauwer fit son compagnon et son élève, nous demeurons au cabaret, tantôt avec la canaille puant la cervoise, tantôt avec de francs et honnêtes compères comme dans notre *Réunion de Rhétoriciens* (pl. CXV) où le peintre compense ses faiblesses de clair-obscuriste par des rehauts énergiques et multipliés.

David Teniers II (né à Anvers en 1610, mort à Bruxelles en 1690), élève de son père et de Rubens, peintre officiel et prodigieusement fécond, figure au Musée avec une œuvre documentaire assez médiocrement peinte, *La Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume,* quelques numéros insignifiants (*Métairie, Paysage, Portrait d'homme*), une célèbre et grande *Kermesse flamande* (pl. CXVI) et trois joyaux: *Les Cinq Sens* (pl. CXVII), *Le Médecin de village* (pl. CXVIII), *La Tentation de saint Antoine* (pl. CXV). Quand Teniers soigne ses tableaux comme dans ces trois petits chefs-d'œuvre, il est clair-obscuriste aussi raffiné que les meilleurs d'entre les Hollandais, tout en penchant vers les formules claires de Rubens. Les étoffes vineuses, bleues, rouges, dans les *Cinq Sens* sont cassurées avec l'art le plus spirituel,

et le singe interrogateur du premier plan tiendrait lieu de signature. La *Tentation* se déroule dans une grotte aux séduisantes perspectives nacrées; le cénobite souriant, la tentatrice en grand gala, la sorcière vue à contre-jour et formant coulisse, les lutins à têtes de compères flamands, — c'est du Teniers de derrière les fagots. Sa *Tentation* de Berlin, où reparaissent la tentatrice et la sorcière au balai, n'est pas plus belle. Teniers résida près de Vilvorde, au château de Perck qu'il a souvent représenté dans ses tableaux. Mais ce n'est point ce castel que reproduit notre *Kermesse* fameuse. Celle-ci est datée 1652; Teniers n'habitait pas encore Perck. Il s'agit donc de quelque autre *steen*. Ses tours, comme le pignon de la grande auberge voisine se découpent dans l'or d'une fin de journée estivale; toute la bonhomie des fêtes brabançonnes est dans l'air. Mais où est la verve de Rubens et peut-on placer Teniers aussi haut que le voulait Diderot ? Tout de même Teniers est grand. Déjà son élève David Ryckaert (Anvers 1612-1661) n'est plus à ses côtés qu'une sorte de « repoussoir » avec les monotonies de sa couleur grisâtre et malgré sa science d'intimiste (*Le Repas rustique, Chimiste dans son laboratoire*).

Bruxelles aussi a ses petits maîtres. Denis van Alsloot (né à Bruxelles vers 1570, mort vers 1626) se fait avant Sallaert le chroniqueur des fêtes bruxelloises. Il a reproduit en six grands panneaux (deux à Madrid, deux à South-Kensington, deux perdus) le célèbre *Ommeganck* ou procession de Notre-Dame du Sablon où figuraient derrière la statue miraculeuse de la Vierge, le clergé, le magistrat, les serments, les métiers, les géants bruxellois, le cheval Bayard, les chars de parade (pl. CXIX). Les deux pièces conservées à Bruxelles ne sont que des répliques (réserves du Musée). Nous possédons d'ailleurs du peintre bruxellois une *Fête au Vivier d'Oye* qui non seulement satisfait la curiosité folklorique, mais amuse infiniment l'œil par le chatoyant spectacle de mules empanachées à la tête et à la queue, des carrosses stationnant, des belles dames et des seigneurs coquetants, du populaire approvisionné de mangeaille, des curieux entassés aux rives de l'étang, des cavaliers aventurés dans l'eau, des privilégiés pressés dans les tribunes de verdure, des arquebusiers, des lansquenets, des manants, tandis que les archiducs « font collation » dans un berceau de verdure. Denis van Alsloot fait figure comme paysagiste et avant d'Arthois il est le peintre des sablonnières, clairières et belles futaies de la Forêt de Soignes. — Gilles van Tilborgh, un autre Bruxellois (né vers 1625, mort vers 1678), est un élève de Teniers II qui reste personnel, et nous aimons sa *Famille* où l'on cultive la musique, les lettres,

où l'on aime les tableaux, la dentelle et les belles devises : *Concordia res parvæ crescunt; discordia maximæ dilabuntur.* De lui aussi nous possédons une jolie version des *Cinq Sens;* et nous lui attribuons les personnages (l'*Administrateur et sa famille ?*) alignés à l'avant-plan d'une *Vue de l'Hôtel de Nassau* donnée jadis à D. van Heil et qui, à l'exception des figures, est en réalité d'un peintre travaillant à Bruxelles dans le troisième quart du XVIIe siècle : Guillaume van Schoor, nom qui nous fut révélé par une belle signature sur la *Vue* en question. — Pierre Bout de Bruxelles (1658-1719) perpétue la tradition de Teniers dans sa *Foire au Village.* Il est le collaborateur habituel du paysagiste Boudewyns (1644-1711) lequel fut lui-même l'élève d'un maître très réputé au XVIIe siècle, tombé tout-à-fait dans l'oubli et dont nous avons retrouvé un tableau à l'église sainte Gudule, Ignace van der Stock, émule de Jacques d'Arthois. — Mathieu Schoevaerdts (né à Bruxelles vers 1665) est élève de Boudewyns. Devant sa *Promenade du bœuf gras,* d'ailleurs agréable, en pourra méditer sur la faillite rapide des grandes traditions. Au surplus la peinture de genre se renouvelle en Belgique au XVIIIe siècle avec les Horemans, les B. van den Bossche, les Lambrechts. Souhaitons que le Musée puisse rassembler quelques-unes de leurs œuvres spirituelles et pimpantes desquelles sont encore tributaires le *Cabaret* du liégeois De France (1735-1805) et la *Foire* du bruxellois J. L. De Marne (mort à Paris en 1825).

TROIS GRANDS DÉRACINÉS. — LA FIN DE L'ÉCOLE FLAMANDE

Philippe de Champaigne, Juste Suttermans et Ad.-Fr. van der Meulen. — La Fabrique. — Gilles Smeyers. — M. Geeraerts. — Sauvage. — André Lens. — Pierre Verhaghen. — Herreyns

Un mot de trois grands déracinés : Philippe de Champaigne, Suttermans, van der Meulen. Né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674, Philippe de Champaigne (il signait Champaigne et sur le registre des baptêmes de Sainte-Gudule son père Henri est dit fils de Henric Shampaine) est une des gloires de notre XVIIe siècle. Son apprentissage était presque achevé quand il prit le chemin de la France en 1621. Il garda le souvenir de sa ville natale pendant toute sa vie et vint y pleurer son fils mort à seize ans des suites d'une chute. En lui revivaient quelques-unes des qualités de nos vieux peintres mystiques : hauteur du caractère, noblesse d'âme, pureté de la foi. Voué aux grandes tâches religieuses,

il devint le grand interprète de la Contre-Réforme en France et fut le peintre de Port-Royal, « comme Racine en fut plus tard le poète » (Sainte-Beuve). Notre Musée a de lui un *Saint Ambroise* en chape rubénienne, un *Saint Etienne,* élégant comme un van Dyck, suave comme un Lesueur, une *Présentation au Temple* (pl. CXX) de couleur froide et dure mais d'un classicisme éloquemment christianisé, enfin son *Portrait* (pl. CXXI) daté de 1668, qui laisse découvrir dans les lèvres souriantes et les yeux narquois ce qui subsistait de bonne humeur bruxelloise chez le peintre austère du jansénisme. Son neveu Jean-Baptiste de Champaigne (né à Bruxelles en 1631, mort à Paris en 1681) est représenté par une grande et conventionnelle *Assomption de la Vierge,* provenant de la chapelle de Notre-Dame de la Délivrance de l'église Sainte-Gudule. — De Juste Suttermans (né à Anvers en 1597, mort à Florence en 1681) notre portrait présumé du condottiere *Alessandro del Borro* (pl. CXXII) ne peut être mis en parallèle avec les deux chefs-d'œuvre de l'artiste, le merveilleux *giovanetto reale* Waldemar de Danemark et le *Divinus Galilaeus, cœli maximus spectator,* tous deux à Florence; mais c'est une bonne page du portraitiste des derniers Médicis, de cet habile Flamand qui fut l'un des éducateurs des Cittadini, des Baciccio, des Carlo Maratta. — De Adam-François van der Meulen (né à Bruxelles en 1632, mort à Paris en 1690) l'*Armée de Louis XIV campant devant Tournai* (variante au Louvre) s'enveloppe de l'atmosphère la plus juste et fait connaître que ce grand *batailliste* devenu *Mr de Melun* à la cour du Roi-Soleil, fut coloriste insigne et paysagiste de race.

* * *

L'ombre s'étend sur l'école flamande. Essayons rapidement de discerner encore quelques traces de valeur et de vigueur. On conteste l'attribution au namurois La Fabrique du *Compteur d'argent* (pl. CXX) monochrome et de sentiment hollandais. — Le malinois Gilles Smeyers (1694-1774) est bien habile et bien souple (*Saint Norbert consacrant des diacres, Mort de saint Norbert*) mais il se plaît aux fadeurs des tons délavés et, même dans les sujets les plus tragiques, sacrifie aux grâces du XVIIIe siècle. — Martin Geeraerts d'Anvers (1743-1827) est un des grands représentants de notre féconde école de *grisaillistes.* Nous possédons de lui maintes grandes toiles brossées sans trop de souci de l'illusionnisme sculptural. Mais il est bon de ne pas se souvenir des cartons de *Décius Mus !* — Sauvage (né à Tournai en 1743 ou 44, mort en 1828) est le grand élève de

Geeraerts. Que ne pouvons-nous montrer de lui des grisailles pareilles à ses chefs-d'œuvre de Compiègne plutôt que ses portraits de François I[er] et Marie-Thérèse!

Dans ses sujets mythologiques et bibliques, André Lens (né à Anvers en 1739, mort à Bruxelles en 1822) concilie des réminiscences nationales avec des délicatesses impressionnistes empruntées aux maîtres français : le résultat est une peinture sans accent, néanmoins personnelle, où des corps flous, soigneusement modelés, baignent dans une atmosphère blonde. Lens est un Mengs anversois et certaines de ses figures de femmes — qu'on regarde la jolie nymphe des *Offrandes à Bacchus* (pl. CXXIII) — préludent aux grâces voluptueuses de Prud'hon. Je confesse avoir traité Lens à tort de « dégénéré insupportable ». — Non loin de Mengs aussi est le bruxellois Lonsing (1739-1799) qui fit carrière à Bordeaux; depuis peu nous possédons de lui une page très décorative le *Portrait de Joseph-Sébastien de Larose, l[t] général au sénéchal de Guyenne, et conseiller au Parlement* qui trahit la plus vive admiration pour le style de Rigaud. Pierre Verhaghen (né à Aerschot en 1728, mort à Louvain en 1811), le peintre des monastères louvanistes, le dernier de nos grands décorateurs d'églises (il triomphe à l'abbaye d'Averbode) est violent et populaire parfois jusqu'à la grossièreté; mais sa couleur *vit.* Voyez dans ses *Disciples d'Emmaüs* du Musée (pl. CXXIV) le manteau pourpre du Christ, la nappe éclatante, toutes ces étoffes aux reflets métalliques et la turquerie pittoresque du serviteur enturbanné ! On pourrait répéter ici, comme devant notre *Balthazar et Daniel* ce que Paul Mantz écrivait de la *Présentation au Temple* de Verhaghen qui est à Gand : « C'est vraiment une grande ébauche, où tout est indiqué, où rien n'est écrit, où le pinceau se joue de la couleur et de la forme, une sorte d'improvisation à la van Loo, mais plus vaillante, plus solide, plus robuste de ton ». Une étincelle sacrée couve dans l'art de Verhaghen; elle annonce le soleil des résurrections. — On ne la trouvera point cette étincelle dans l'immense *Adoration des Mages* de G. J. Herreyns (né à Anvers en 1743, mort dans cette ville en 1827) peinture sombre empruntant ses effets artificiels au *luminarisme* hollandais. Bon pédagogue, Herreyns eut du moins le mérite de relever l'Académie d'Anvers et de préparer la voie à Mathieu van Brée, animateur de notre pléiade romantique.

LA PEINTURE HOLLANDAISE DU XVIIe SIÈCLE

La collection hollandaise du Musée de Bruxelles compte un peu plus de deux cents numéros, chiffre imposant dans une galerie où le nombre des œuvres nationales dépasse à peine le double. Cette collection n'est point d'importance essentielle; mais les amateurs hollandais eux-mêmes la visitent avec plaisir; agréablement composée et variée, elle détaille, dans une bonne centaine de tableaux de maîtres divers, toutes les qualités de belle technique, de fine lumière, de charme paisible et indéfinissable, qui sont les mérites principaux de la grande école hollandaise du XVIIe siècle.

Les précurseurs du XVe siècle se confondent avec nos primitifs et pendant une grande partie du XVIe siècle cette unité de l'*école néerlandaise* se prolonge. Pourtant l'art hollandais prend figure avec ses aspects familiers dans les scènes rustiques et comiques gravées par Lucas de Leyde. L'italianisme d'un Jan Scorel, d'un Martin van Heemskerk, celui de Lucas en ses dernières œuvres ne convertit point les autres peintres bataves. Peu soucieux de romantisme et de grandeur monumentale, le portrait et le genre les attirent. Des artistes qui préludèrent directement à la gloire des écoles de Harlem et d'Amsterdam, notre Musée ne possède aucune œuvre marquante. Deux portraits sont attribués à Jan van Ravenstein, peintre des premiers tableaux civiques; un portrait de femme de Moreelse a des affinités avec les têtes de femmes de notre Martin de Vos. Abraham Bloemaert, avec ses *Disciples d'Emmaüs* (1622) où les personnages émergent d'une ombre opaque et s'éclairent de lueurs incandescentes, avoue la définitive importation des violences caravagesques en Hollande, — car si la plastique italienne fut médiocrement goûtée des Hollandais, il n'en fut pas de même du clair-obscur italien. Notre *Mise au Tombeau* de van Baburen en fait foi (1).

Quand s'annonce le destin magnifique de la seconde école harlemoise — celle de Frans Hals — les conditions sociales ont déjà déterminé quelques traits

(1) Cf. p. 100.

généraux de l'art hollandais. Les églises cessent d'être décorées; hôtels municipaux et corporatifs vont s'enrichir de portraits collectifs de magistrats, d'archers en fête, de chirurgiens et de régents d'hôpitaux. Portraits et tableaux de chevalet orneront en abondance les maisons particulières et l'on sait *l'aimable bien-être, le joli mystère, le mélange de nature et d'art* dont vivent tant de petits chefs-d'œuvre affranchis de toute idéologie. Frans Hals (né à Anvers, de parents harlemois, vers 1580, mort à Harlem en 1666), peintre d'une Hollande cossue et joyeuse, n'a pas la moindre émotion intellectualiste. Il est le créateur d'une grande école de genre. Personnellement, il épanche sa perpétuelle bonne humeur dans des portraits qui composeraient, comme on l'a dit, l'illustration la plus riche d'une monographie du rire. Son professeur *Johannes Hoornebeek* (pl. CXXV) ne rit pas; à peine a-t-il le sourire — dans les yeux. Est-il règle sans exception ? On trouvera par contre dans cette œuvre tous les caractères de la technique affirmative du maître. Les Goncourt souhaitaient qu'on fît des chefs-d'œuvre avec le noir des vêtements modernes. Avaient-ils vu la toge — et par surcroît le livre et les cheveux — de ce professeur de Leyde ? Tout est noir et tout semble peint d'hier. La main où se reconnaît l'émouvant portraitiste des vieux *Régents* de l'Hospice de Harlem (notre portrait est presque contemporain) est d'un Manet du XVII[e] siècle, aussi moderne que le Manet du *Déjeuner sur l'herbe.* Notre *Willem van Heythuysen, fondateur d'un hospice à Harlem* (pl. CXXVI), qui se dandine si cavalièrement sur son siège, ne rit pas davantage; ce personnage botté, éperonné, qui serre les poings sur sa cravache, doit supporter avec impatience les séances de pose. Il a fallu que Frans Hals accélérât sa prestesse habituelle pour enlever cette belle esquisse, si nette, si large, où l'on sent jouer tous les ressorts physiques du modèle. (On connaît d'autres effigies du même W. van Heythuysen par le maître).

De l'école de portraitistes qui se forma sous l'action du grand harlemois, notre pinacothèque ne possède aucune production sérieuse. Nous avons au contraire quelques jolis morceaux de son école de genre : une chatoyante *Partie de musique* d'Antoine Palamedesz (Meissonier a-t-il jamais peint figurine comparable à l'élégant fumeur qui nous regarde?), cinq Molenaer, quatre Adrien van Ostade. De ce dernier (né à Harlem en 1610, mort en 1685) le *Cabaret hollandais* est excellent et le *Repos du Tisserand* est un chef-d'œuvre de lumière tamisée et dorée, de silence délicieusement communicatif (pl. CXXVII). L'œil s'arrête avec délices sur les croûtes illuminées des murailles et le « métier à tisser », merveilleu-

sement précis et animé de vie intérieure, prend l'importance d'un personnage essentiel. Après les van Eyck et le Maître de Mérode qui connurent la même éloquence de détails, certains Hollandais sont les grands peintres de la vie des choses. De Frans Hals, le jeune, nous n'avons qu'un *Intérieur d'une Grange* dans le style — est-il permis d'employer ici le mot ? — de Saftleven. Nous avons cité parmi les Flamands le plus grand des disciples de Frans Hals, Adrien Brauwer, insuffisamment représenté au Musée, et nous pouvons nous contenter de mentionner ici ceux d'entre les continuateurs d'Adrien Van Ostade inscrits à notre catalogue : son frère Isaac, Corneille Dusart, conteurs prolixes qui affadissent les paysanneries d'Adrien en perpétuant les sûres recettes de son modelé et de son clair-obscur, Corneille Bega qui se rapproche de Brauwer dans son *Concert rustique.*

* * *

Il y avait longtemps que les lumières de Rembrandt (né à Leyde en 1606, mort à Amsterdam en 1669) rayonnaient sur l'école hollandaise quand ces narrateurs intempérants commencèrent de sévir. On sait que le maître peignit au début des portraits « mondains » inspirés de Thomas de Keyser (1596 ou 1597-1667) et l'on s'accorde à dire que Barthélemy van der Helst (vers 1612-1667), plus jeune que Rembrandt, suggéra à ce dernier l'idée première de la *Ronde de Nuit* avec sa *Compagnie de Roelof Bicker.* Ces deux *précurseurs,* à qui d'ailleurs le *génie* de Rembrandt ne doit rien, figurent dans nos salles hollandaises, van der Helst avec des portraits assez cotonneux de la fin de sa carrière (la *Dame à l'épagneul* — portrait de la femme d'un amiral ? — est de 1653 et les satins rouge et noir de la jupe sont fort beaux), Thomas de Keyser avec deux petits portraits féminins, Marguerite et Eva Fredericx, plaisantes et probes images de bourgeoises puritaines, et un portrait d'homme : *Harman Dircksz van de Kolck,* d'un coloris un peu neutre, mais d'une aisance et d'une sobriété d'allures remarquables (pl. CXXVIII).

On mettait autrefois à l'actif de Rembrandt un *Portrait de vieille dame* pourvu d'une fausse signature et qui n'est point totalement indigne du maître (la critique hollandaise le donne, avec raison semble-t-il, à J. Leveck, né à Dordrecht en 1634 mort dans cette ville en 1675). Quant à notre beau *Portrait d'homme* (pl. CXXIX) si simple dans la pose, si noblement expressif, si subtilement enveloppé de lumière diffuse, c'est en 1641 que Rembrandt l'a peint, l'année du

baptême de son fils Titus, l'année qui précède l'achèvement de la *Ronde de Nuit* et la mort de Saskia. La tonalité générale est grisâtre et feutrée; l'atmosphère est comme saturée de tristesse. Une hypothèse sérieuse de M. Schmidt-Degener voit dans ce personnage le beau-frère de Rembrandt, François Coopal, mari de Titia van Uylenburg. Le portrait de cette dernière, qui serait le pendant du nôtre, se trouve à Buckingham-Palace, à Londres. Coopal venait de perdre sa femme quand Rembrandt le fit poser. Ainsi s'expliqueraient la mélancolie de l'homme et le caractère endeuillé du portrait.

Le groupe important et inégal des disciples directs de Rembrandt est représenté par Govert Flinck, — un *Portrait de dame*, limpide et joliment éclairé; Ferdinand Bol, avec une figure banale de *Philosophe en méditation* et trois portraits d'assez bonne tenue parmi lesquels celui de la noble *Saskia van Uylenburg* (pl. CXXX) (trouvait-elle comme les confrères du capitaine Cock que son mari ne peignait pas ressemblant ?) ; Aert de Gelder, avec une scène de genre : le *Cadeau* (?) où l'*Amour inégal* de Metsys se renouvelle en termes plus luxurieux et d'une richesse très personnelle; Gérard Dou, avec une petite scène nocturne qui le montre dessinant un amour à la Duquesnoy et avec un *Philosophe* (en qui l'érudition hollandaise préfère voir un Salomon Koninck) ; enfin Jean van Noordt et Nicolas Maes. De ce dernier (né à Dordrecht en 1632, mort à Amsterdam en 1693) un ensemble varié de portraits dit l'habileté et les déchéances. Reconnaissons que sa *Songeuse* (pl. CXXXI) est une œuvre admirable, assez vide d'idée, mais d'une matière onctueuse, sans équivalent dans la peinture hollandaise pour la vigueur lumineuse des tons rouges, verts, blancs et la douceur de leurs dégradés. La petite *Lecture* répète ces effets sur une moindre échelle. On n'est pas très certain que Jean van Noordt fût élève de Rembrandt et les renseignements sur ce maître sont rares. Son *Tambourineur* (pl. CXXXII) a quelque étrangeté dans sa fantaisie brillante; peut-être est-ce un signe des liens qui unissent Jean van Noordt à Rembrandt; ce nain à rubans, canons et panache, qui a son pendant au Musée de Lyon, est frère de l'énigmatique et étincelante naine au coq de la *Ronde de Nuit*. Les œuvres de Jean van Noordt sont souvent confondues avec celles de Govert Flinck, Gerbrandt van den Eeckhout, Jean-Baptiste Weenix. C'est à ce dernier qu'on donnait récemment encore la *Dame à sa toilette* (pl. CXXXIII), restituée avec raison à Jean van Noordt par M. Kronig. La parenté technique avec le *Tambourineur* est certaine (dessin pointu des mains, ombres lourdes dans les chairs, draperies plissées avec quelque fébrilité). Des

détails de mise en scène font tout le prix de cette *Dame* : la jolie jupe à rayure, le tapis garnissant la console, le jeu du soleil sur la muraille.

***

Gabriel Metsu se rattache à l'école de Rembrandt par son maître Gérard Dou, et comment l'évoquer sans songer aussitôt à deux autres « petits maîtres » de génie qui forment avec lui un trio distinct dans l'école hollandaise: Ter Borgh, Pieter de Hooch ? On comprendra que je tienne à me souvenir de Fromentin pour énumérer les mérites de ces princes du demi-caractère : leur dessin évite les contours géométriques, leur savoir s'oublie devant les particularités de la vie, leur coloris si vrai est presque sans couleur, ils sont les maîtres de la demi-teinte et de ce moyen d'expression que Corot personnifia deux siècles plus tard : les valeurs. Gabriel Metsu (né à Leyde vers 1630, mort à Amsterdam en 1667) peignit des portraits, des scènes populaires, mais fut grand surtout dans ses scènes de genre d'une si expressive et jolie bonne humeur. Par la douceur de l'atmosphère tamisée, l'infaillibilité de l'exécution, l'immatérialité des procédés, l'attirance d'un intérieur où les doux reflets des choses sont comme des sourires, sa *Collation* du Musée (pl. CXXXIII) est un exemple de cette conscience des peintres hollandais, indifférents à l'univers quand ils peignent, conscience qui apprit à Kant les sources de la contemplation et du désintéressement artistiques. — De Ter Borch nous n'aurions qu'un charmant petit portrait d'homme, presque une miniature; de Pieter de Hooch rien, sinon peut-être une figure de femme que M. Bredius prétend de sa main, qui étoffe un paysage monogrammé P. D. H.

Jean Vermeer ou van der Meer (né à Delft en 1632, mort en 1675) se place à côté de ces trois génies de la demi-teinte, et un peu au-dessus. Peintre de genre, il fait de la femme l'ornement principal de son art; si les attitudes de ses personnages sont tranquilles, discrètes, son coloris a des clartés aiguës et ne quitte point les registres élevés (même dans les ombres souvent violacées) et ses lumières sont soulignées de pointillés minutieux à la façon des néo-impressionnistes modernes. Aucun de ces caractères n'apparaît dans notre *Homme au chapeau* (pl. CXXXIV), personnage génialement simple comme les *Syndics* de Rembrandt. Mais ce Hollandais, indifférent et grave, s'accoude au dos d'une chaise à mufle de lion souvent utilisée par le grand pointilliste; son portraitiste n'est point Rembrandt comme le pensait Smith sur la foi d'une fausse signature effacée depuis, ni Jean Victor, comme l'assure M. Bredius. Est-il bien de Vermeer comme

le soutenait A.-J. Wauters, en dépit des résistances hollandaises appuyées de voix allemandes (celle de M. Eduard Plietzsch entre autres) ? Il serait alors de Vermeer qui se souvient des noirs de son maître Carel Fabritius, un Vermeer qui n'a pas encore systématisé son pointillage, — ou dont l'œuvre longtemps conservée en Angleterre aurait perdu ses virgules lumineuses pour avoir subi le passage au rouleau des restaurateurs britanniques. Mais en dernière analyse il semble que nous soyons simplement en présence d'un chef-d'œuvre de Nicolas Maes.

Metsu, Pieter de Hooch, Ter Borch, Vermeer de Delft nous mènent dans la bonne société ou du moins chez des gens qui — généralement — observent leurs gestes et leurs actes. Il n'en est pas de même du turbulent et abondant Jan Steen (né à Leyde vers 1626, mort en 1679). Mais qu'il peigne des ivrognes, des commères hilares, des drilles aux propos salés ou de joyeux bourgeois, il ébauche un scénario, mêle ses modèles à une action. Thoré Burger l'appelle le Molière de l'école hollandaise. Qui dit dramatiste dit moraliste; Jan Steen l'est à sa manière sans être moral. Technicien, il enrichit le clair-obscur d'Adrien van Ostade de tons plus chauds et variés, et notre *Offre galante* (pl. CXXXV) est de ses meilleurs jours. La *Fête des rois, Le Chirurgien de village* ramènent à van Ostade. Les *Rhétoriciens,* très bien agencés, sont d'une exécution plus hâtive sans que pourtant l'œuvre soit bâclée, ce qui arrive parfois au grand comique de la peinture batave. — Isaac Koedyck (né à Leyde en 1616-17, mort à Amsterdam après 1677), peintre, navigateur, capitaine de la Compagnie des Indes, mériterait d'être placé très près de Pieter de Hooch, s'il était l'auteur, comme on le croyait naguère, de ce joli *Intérieur hollandais* (pl. CXXXVI) où la lumière, s'irruant par deux fenêtres immenses, se pose sur le capuchon clair d'une bonne vieille assise. Mais les critiques hollandais font à présent honneur de ce tableau à un contemporain de Koedyck, Jacobus ou Jan Vrel de Delft, aux œuvres rarissimes. — Brekelenkam (né à Zwammerdam vers 1620, mort à Leyde en 1668), avec ses *Lingères* aux cols de cotonnette inondés de lumière blanche, a de bien grandes affinités avec le peintre de ce clair *Intérieur hollandais.* — Saftleven (vers 1609-1685) et Potuyl (milieu du XVIIe siècle) semble sortir de l'école d'Adrien van Ostade et de même Brakenburgh (1650-1702), loquace et flou comme Dusart.

* * *

C'est le grand luministe van Goyen (né à Leyde en 1596, mort à La Haye en 1656), beau-père de Jan Steen, qui, avec ses vues de terre ferme, créa l'école

des paysagistes nationaux de la Hollande du XVIIe siècle. Son enseignement comme mariniste fut non moins écouté. Nous possédons sa *Vue de Dordrecht* (pl. CXXXVII) qu'on ne saurait décrire, ni commenter; il faut l'admirer comme la nature même, en demandant seulement au cœur d'accueillir avec joie tant de vérité. — Jacques Ruisdael (né à Harlem vers 1629, mort en 1682) et son élève Meindert Hobbema (1638-1709) s'inspirent à leur tour des sites locaux, le premier avec une éloquence sévère que seuls les contemporains n'ont point comprise et qui après sa mort s'imposa universellement, le second avec un charme agreste et une poésie familière qui lui ont valu une faveur presque égale à celle de son maître. Trois tableaux du Musée portent un cartel avec le nom de Jacques Ruisdael; mentionnons surtout la grande page décorative, un peu terne pourtant, qu'étoffent des figures d'Adrien van de Velde (pl. CXXXVIII). Mais plus digne du maître serait le *Bac* (pl. CXXXIX) où l'eau, les arbres, les gens, l'air respirent la plus heureuse douceur, chef-d'œuvre qu'une signature difficilement discutable nous force à laisser à Salomon Ruysdael (né à Harlem vers 1600, mort en 1670). Grâce à ce *Bac*, le grand neveu pâlit chez nous à côté de l'oncle. — Tout Hobbema est dans notre *Moulin à eau* (pl. CXXXVIII) qu'il peignit à plusieurs exemplaires, et nous ne nous chargerions pas de garantir que le *Bois de Harlem*, accommodé au goût de 1830 par Eugène Verboeckhoven, porte une signature et une date hors conteste. Ne faut-il pas donner à Hobbema, un tableautin charmant, les *Saules*, où le sol est si joliment tavelé de lumières capricieuses ?

Aert van der Neer, Jean Wynants, Philippe Koning, van der Croos, van Kessel, van der Hagen appartiennent tous au groupe des paysagistes nationaux. — Aert van der Neer (vers 1603-1677) voyageait, dit-on, la nuit en poste pour étudier les clairs de lune ! Nous avons deux de ses célèbres effets lunaires (pour M. Schmidt-Degener l'un est de Jan, le fils), deux de ses *Incendies* ainsi qu'un tableau assez inattendu dans son œuvre et tout à fait charmant : *Les Plaisirs de l'Hiver*. On donne à Philips Koning (né en 1619, mort en 1688) un *Panorama* (*Le Domaine*), d'admirable profondeur où la plus fine lumière éclaire le canal du premier plan et les flaques marécageuses du fond, où la ligne d'horizon se confond de manière si heureuse avec le ciel à mi-hauteur de la toile. La nature même des sites hollandais imposait « la vue panaromique » aux paysagistes de la contrée. J. Van der Meer de Harlem (1628-1691) est un bon interprète de ce genre, comme le montre notre *Dune ensoleillée* (pl. CXL). Qui dira le nombre d'environs de Harlem, Scheveningen, Delft, La Haye, etc., peints par les artistes de ces

diverses villes avec les alternatives toujours répétées des plaines, champs, bosquets, dunes et architectures lointaines? Dans cette série la *Vue de La Haye, prise des dunes* d'Antoine van der Croos (né vers 1606, mort à La Haye vers 1663), est un spécimen excellent d'un maître rare dont l'austérité se fait plus blonde et la monochromie plus dorée que celles de van Goyen et de Ruysdael. La *Blanchisserie près de Harlem* de van Kessel (1641 ou 1642-1680), avec ses terrains caractéristiques au premier plan, la discrétion de ses notes rouges, son joli sentiment de perspective, est une page bien attirante aussi d'un peintre non moins rare que van der Croos et qui presque toujours est confondu avec son maître J. Ruisdael. — La *Vue de Craenenburg au pays de Clèves* de van der Hagen, entrée en 1911 au Musée, de dessin net et d'une fine tonalité bleuâtre, complète heureusement la série. — Quatre petits paysages nous font connaître la manière blaireautée de J. Wynants (né à Harlem vers 1620, mort à Amsterdam après le 18 août 1682), qui peint la Hollande avec autant de tendresse que son maître Ruisdael, mais non sans quelque mièvrerie dans ses analyses trop poussées.

En regard de ces peintres de la terre natale, la Hollande possède une école de paysagistes italianisants épris de ruines, montagnes, cascades, criques pittoresques, architectures classiques, rochers. Asselyn, Jean Both, Berchem, Karel Dujardin, Lingelbach, Pynacker, Soolmaker, Begeyn, d'autres encore (ne citons que les noms de notre catalogue) ont méridionalisé avec constance et succès. Un trait commun les relie : l'amour de la lumière. Il est peu de Hollandais qui n'aient subi cet amour; mais il s'agit ici de lumière claire et vive. Les goûts romantiques de Rembrandt paysagiste justifient l'inclination de ces maîtres vers un pittoresque mouvementé; mais c'est au soleil de Claude Lorrain qu'ils s'éclairent. Parfois les deux courants — national, méridional — se pénètrent; ce fut le cas chez Albert Cuyp (né à Dordrecht en 1620, mort en 1691), puissant artiste, méconnu de son vivant, comme Ruisdael, et dont la variété et le luminisme ne furent appréciés qu'au XVIII[e] siècle. Nous n'avons de lui qu'un *Intérieur d'étable* avec une vaehe brune et une vache noire, petit tableau aux rousseurs veloutées qui laisse ignorer l'aspect classique de son art. — J. Both (né à Utrecht vers 1610, mort en 1652) subit l'influence directe de Claude Lorrain en Italie même, et l'on peut invoquer son *Paysage italien au crépuscule* du Musée qui ordonne savamment une cascade, des montagnes, un ciel d'or. — Nicolas Berchem (né à Harlem en 1620, mort à Amsterdam en 1683), fils et élève d'un peintre de vigoureuses natures mortes, rapporta d'Italie le souvenir persistant de l'*agro*

romano; deux petits tableaux disent au Musée avec quelle transparente douceur il peint des ruines, des pâtres, des bœufs à hautes cornes. — Abraham Begeyn (né à Leyde vers 1630 ou 1637-1638, mort à Berlin en 1697) s'imprégna des goûts de Berchem, amplifia la manière de ce dernier sans respecter ses harmonies onctueuses, comme on peut le vérifier par son grand tableau du Musée où le *Rivage italien* s'anime de trafiquants et de flâneurs, de lazzaroni malgré tout hollandais. — Karel Dujardin (né à Amsterdam vers 1622, mort à Venise en 1678) est l'un des plus séduisants petits maîtres de cette Hollande italianisée; il se place à côté de Nicolas Berchem; ses deux tableaux du Musée (*Avant-garde du Convoi* et *Pâtres dans la campagne romaine*) ne sont point de ses chefs-d'œuvre, bien que décrits par Smith. — Jean Lingelbach (né à Francfort-sur-Mein en 1622, mort à Amsterdam en 1674) est son élève, un élève qui est à son maître ce que Begeyn est à Berchem. Nous avons deux grands tableaux romains de Lingelbach: *Le Charlatan* (*Piazza del Popolo, Rome*) et le *Campo-Vaccino à Rome;* on les confondrait facilement avec des œuvres d'Abraham Begeyn. — Adam Pynacker (1622-1673) vécut longtemps en Italie et garda des violences de luminariste napolitain dans des œuvres très achevées, — telle sa *Chasse au daim* du Musée.

***

Parmi les marinistes hollandais il n'y eut point non plus que des maîtres strictement nationaux. Jean Blanckerhof (né à Alkmaar en 1628, mort à Amsterdam en 1669) visita l'Italie, et Ludolf Backhuysen (né à Emden en 1631, mort à Amsterdam en 1708) silonna les eaux scandinaves. Ils rapportèrent du Nord et du Sud le goût des *Mers houleuses.* De L. Backhuysen la *Tempête sur les côtes de la Norvège* est un immense décor violent, savant, théâtral et figé malgré l'effet dramatique d'un lambeau de ciel jaune emporté par l'ouragan. Tout le monde préférera la *Mer calme* (pl. CXLI), profonde, chaude et comme enchantée de Jan van de Capelle le Jeune, ami de Rembrandt. La voile d'une barque paisible blasonne discrètement le champ de la mer et du ciel confondus. C'est le type de la belle marine hollandaise.

De nombreux architecturistes ajoutent à l'agrément local de la peinture batave du XVIIe siècle. Et pourtant le dualisme qui partage paysagistes et marinistes reparaît. Dirk van Delen (né à Heusden en 1605, mort à Arnemuyden en 1671) pourrait être appelé le Véronèse des Provinces-Unies. L'ambition, le faste, le classicisme de ses inventions architectoniques se condensent dans son *Portique*

de palais du Musée. Comme l'art d'Emmanuel de Witte et de Berckheyde est plus profond et plus touchant ! Du premier (né à Alkmaar vers 1618, mort à Amsterdam en 1692) notre Musée est riche de trois *Intérieurs d'églises* (pl. CXLII), étoffés de jolies petites figures, animés d'une présence essentielle : celle de la lumière. Déjà l'*Intérieur de l'Eglise neuve à Delft* de Houckgeest (né à La Haye (?) vers 1600, mort à Delft (?) en 1653 ou après), précurseur de Witte, annonce ces jeux lumineux, brusqués par l'alignement des colonnes, avivés par le luisant des lustres aux branches serpentines. — De Gerrit Berckheyde (né à Harlem en 1638, mort en 1698) une jolie *Grand'Place à Harlem* ne vaut pas la divine *Ruelle* de Vermeer de la collection Six; mais quelle honnêteté captivante dans cette page nette et lumineuse ?

* * *

On a affirmé que la « peinture d'animaux avait remporté en Hollande ses plus beaux triomphes » (N. Beets). Que valent donc les œuvres de Snyders, de P. de Vos, de J. Fyt, les chevaux de Rubens et les chiens de van Dyck ? Ce qui est vrai, c'est qu'après la *Ronde de Nuit* rien n'est plus fameux en Hollande que le *Taureau* de Potter, étude si représentative de la conscience hollandaise qu'elle est un symbole. De Paul Potter (né à Enkhuizen en 1625, mort à Amsterdam en 1654) nous avons une *Porcherie* (pl. CXLIII) peinte par le prodigieux et volontaire artiste à 22 ans, sept ans avant sa mort; une poussière d'or flotte autour de deux truies lourdement couchées et des nuages orageux grondent à l'ouverture de l'étable. On sait les contrastes du génie de Paul Potter avec l'habileté brillante et décorative de celui qu'on surnomma le Raphaël des animaux : Melchior d'Hondecoeter (né à Utrecht en 1636, mort à Amsterdam en 1695). Trois pages d'importance représentent ce dernier à notre Musée. Les plumes ocellées du paon à l'*Entrée du Parc*, les nodosités du pitch-pin verni où l'on a cloué le *Coq mort* (pl. CXLII), la brillante figuration de gallinacés groupée autour d'un arrogant Chantecler dans le *Chant du Coq* sont des prodiges du Sanzio des basses-cours. Elève lui-même de son oncle Jean-Baptiste Weenix, il fut probablement le maître du fils de ce Jean-Baptiste, l'impeccable Jean Weenix (né en 1640, mort en 1719) dont le *Trophée de chasse* est un chef-d'œuvre de méticulosité caressante. — L'illustre Philippe Wouwerman (né à Harlem en 1619, mort en 1668), élève de son père, de Frans Hals, de Wynants, peintre insigne et créateur « multitudinaire » de reîtres, de chasseurs, de dévaliseurs à cheval (ne point le confondre avec son frère et imitateur Pierre), a deux petits tableaux de chasse au

Musée de sa manière habituelle à la fois plombée et riche. Autrement captivant est l'art peu connu jusqu'à ce jour de Jacomo Victor, italianisant jusqu'au point de traduire son prénom, mais épris de vérité autant que le plus hollandais de ses contemporains. Son *Etude d'animaux* du Musée est merveilleuse pour les poses authentiques des bêtes bizarrement rapprochées, pour la liberté de la brosse, le sens des valeurs brunes et argentées. C'est une esquisse de génie, d'un génie resté très actuel, d'un Velazquez des animaux, et l'on tombe bas en citant ensuite la petite *Allégorie* de J. Mancadam (1re moitié du XVIIe siècle) qui réunit en une églogue carnavalesque et indéchiffrable des bestiaux, des amoureux et la plus rustique des déesses.

* * *

Le nombre relativement considérable de nos petits tableaux hollandais trahit nos penchants de collectionneurs que tyrannise parfois le souci de la quantité. J'en demeure victime moi-même n'ayant pu éviter l'énumération fatale. Mais il ne me reste plus qu'un mot à dire des natures mortes et des maniéristes de la décadence. Dans la dynastie hollando-belge des De Heem, Jean Davidsz (né à Utrecht en 1606, mort à Anvers en 1683 ou 1684) fait figure de maître; mais quelle imperturbable sécheresse, même dans ses œuvres aux visées décoratives, comme sa grande *Vanitas !* — Le père de Nicolas Berchem, Peter Claesz (né en 1597 ou 1598 et mort à Harlem en 1661), est un peintre énergique, fruste en puissamment doué; son *Déjeuner* est d'un Beuckelaer qui se serait surpassé. — On pourrait dire de van Aelst (1625/26, mort en 1683), en voyant son *Gibier et attirail de chasse*, ce que l'on dit de Gérard Dou : « Extraordinairement parfait dans un genre ennuyeux », — et on le répéterait volontiers devant les œuvres des Hollandais décadents qui sont au Musée : Miéris, F. Haagen, Arie De Vois, Ph. van Dyk. Je ferai exception pour Netscher, encore que le Netscher du Musée : *Portrait de Marie Stuart, reine d'Angleterre*, soit une œuvre de Constantin, le fils du fameux Gaspar. C'est un portrait mièvre et patricien peint dans une gamme bleue délicatement rompue, une image d'élégance convenue, jolie, raffinée, devant laquelle on pense à van Dyck, Peter Lely, Mignard et... Fernand Khnopff.

Depuis que cette étude a été écrite de nouvelles acquisitions sont venues enrichir notre collection hollandaise; signalons spécialement deux *Groupes de famille*, œuvres importantes de Nicolas Maes et de Jacob Gerritsz Cuyp (né à Dordrecht en 1594; mort en cette ville en 1651 ou 1652) et un charmant projet de plafond signé Jacob de Wit (né à Amsterdam en 1695; mort dans cette ville en 1754) *L'Aurore chassant la Nuit.*

LES ÉCOLES ITALIENNE ET ESPAGNOLE

Les envois du gouvernement français en 1802 et 1811 composent la plus grande partie de notre collection de maîtres italiens. Ces envois s'inspiraient des goûts du temps, qui ne sont plus tout à fait les nôtres. Mais les pages de Crespi, Guardi, le Tintoret résistent à la variabilité des enthousiasmes et compensent la perte de certaines œuvres nationales emportées par les commissaires de la première République.

Les amateurs d'*incunabilisme* peuvent s'offrir quelque joie au Musée avec les douze petits sujets à fond d'or : la *Postérité de sainte Anne,* peints sur deux panneaux à Florence (?) en 1302 pour le frère Guido, « *prior hospitalis sancte Anne* », comme dit une inscription peinte au revers sous le portrait du donateur. Peints par qui ? On ne sait. Ils sont repeints d'ailleurs, ce qui rend la réponse plus difficile. Quelques-uns des sujets ont été traités par Giotto à Padoue et une comparaison de nos deux panneaux avec les fresques de l'illustre trécentiste serait féconde. Peut-être s'agit-il de la copie par quelque « provincial » d'une œuvre perdue de Giotto. — Un petit *Christ en croix* était donné comme une production toscane du XIVe siècle; mais M. Schmarsow y voit une œuvre de l'école primitive du Rhin et paraît avoir raison. C'est bien à l'école toscane (début du XVe siècle) qu'appartiennent trois autres panneaux (prédelle?) figurant l'*Adoration des Mages, saint François recevant les stigmates, saint Antoine et le Miracle de la Masse d'or;* mais c'est à l'ombrien Gentile da Fabriano que l'on songe devant l'*Adoration des Mages.*

Les trois *Madones* offertes par M. Ch. L. Cardon peuvent prêter à dissertation, non que leur intérêt esthétique soit considérable, mais parce qu'elles correspondent à d'importants aspects de l'art italien. L'une est des débuts de la peinture toscane et reflète la robustesse presque rustique des Vierges de Giotto; une autre est de la fin du quattrocento siennois et laisse voir dans les figures les séductions maniéristes et dans le fond d'or les motifs gravés de l'atelier de Sano di Pietro; la troisième, enfin, est une réplique, peut-être flamande, de la *Madone Bridgewater* où Raphaël transpose les expressions et le clair-obscur de Léonard.

Peut-être est-elle aussi d'une main flamande la *Vierge* (avec l'Enfant Jésus et saint Jean) qui répète une composition du Musée de Turin que se disputent Cesare da Sesto et Sogliani.

* * *

Deux écoles d'Italie laissent deviner leur grandeur au Musée de Bruxelles: la vénitienne et la bolonaise.

De l'un des premiers peintres du quattrocento vénitien, Carlo Crivelli (né entre 1430 et 1435, mort vers 1495), nous avons deux panneaux importants : une *Vierge à l'Enfant* et un *Saint François* (pl. CXLIV). Ce sont des fragments d'un triptyque; la partie centrale comprenait notre *Vierge* et une *Pietà* (National Gallery) ; le *Saint François* (volet) avait pour pendant un *Saint Pierre* disparu; et sous le retable une prédelle rassemblait douze apôtres (huit sont conservés chez M. Cornual Leigh à Londres). Notre *Vierge* porte l'inscription : *Carolus Crivellus, venetus pinsit.* Signature superflue; l'énergie, l'âpreté, le style de Crivelli s'affirment dans nos panneaux. Il y manque ces guirlandes fruitières où ce Vénitien rivalise avec Mantegna et ce coloris de mosaïste des chefs-d'œuvre de la Brera où Crivelli justifie si bien sa qualité de *Venutus.* — On sait le rôle de Mantegna dans l'émancipation définitive de l'école vénitienne; c'est au grand Padouan que se rattache Girolamo da Cremona (XV[e] siècle) à qui est donné le grand panneau (variante d'un retable de la cathédrale de Viterbe) montrant le Christ accompagné de saint Thomas et de saint Jean-Baptiste (pl. CXLV) ; le style fier et archaïque ramène à Cosimo Turra, les fruits de la guirlande tenue par deux anges remarquables sont d'un successeur de Mantegna.

La grande école vénitienne du cinquecento s'ouvre au Musée avec Palma Vecchio de qui nous avons *Le Christ porté au tombeau,* que nos prédécesseurs avaient relégué dans nos réserves et que nous retrouvâmes pendant la guerre bien endommagé, hélas ! Ce massacre a dû se produire il y a trois quarts de siècle, à une époque où le musée était encore communal. Au dire des anciens catalogues, cette œuvre faisait partie originairement de la collection du roi de France. Elle est décrite, en effet, dans le Catalogue raisonné de Lépicié (Paris, 1752), lequel dit : « Tableau peint sur bois et remis sur toile par le sieur Picault. On trouve dans ce tableau plus de relief et de bonne couleur que d'expression dans les têtes et d'élégance dans le dessin ». La peinture était terriblement encrassée quand nous la retrouvâmes; un coup d'éponge lui rendit soudain la vie. Les feuillages

du fond ne sont plus qu'une tache opaque; la figure du Christ a perdu son modelé; le bras du Sauveur s'est alourdi; d'autres parties sont gâtées. Il ne fallait pas songer à une restauration : le désastre eût été définitif. On se contenta de recouvrir le tableau d'un vernis léger. Tel quel, il reste fort remarquable, surtout dans la partie de droite, où le vieillard chauve et barbu se détache sur un fond de paysage aux lointaines collines d'azur. Ce *Christ porté au tombeau* est bien dans la « maniera grande » du maître à qui il est donné par Lépicié. La Madeleine, à gauche, parente des *Trois Sœurs* de Dresde, est une signature; le mélange de mouvement grandiose, d'ampleur riche et un peu indolente, comme aussi le coloris, merveilleusement distribué et qui est l'âme même de l'œuvre, nous inclinent à maintenir le nom du grand bergamasque.

Deux portraits d'hommes — un vieillard et un jeune patricien — parlent faiblement de l'altière observation physionomique du Tintoret (né à Venise en 1518, mort en 1594). Les deux œuvres sont très fatiguées et leur originalité première n'est sensible que dans la sobriété des poses et des couleurs. Peut-être sont-elles plutôt de l'un des Bassano. — Dans l'esquisse du *Miracle de saint Marc*, par contre, (pl. CXLVI) les nerfs vibrent à merveille sous la pâte colorée; derrière le martyr un spectateur s'attendrit et les tons roses qui le fixent sont de la qualité la plus tendre. Des deux côtés de la Piazzetta la foule se disperse en groupes éperdus tandis qu'une tempête se déchaîne sur la lagune. Quel peintre ne sera frappé de la tache que fait au premier plan la chasuble du patron de Venise ? Les harmonies grises, la technique frémissante, les statures allongées des personnages annoncent à ce point le Greco qu'on a pu sans invraisemblance attribuer notre *Martyre* au peintre réaliste « des spasmes de la vie et de l'âme ». Mais les procédés diffèrent et il ne serait point permis devant notre esquisse, comme devant l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, de parler de « peinture dégraissée ».

Jusqu'en octobre 1920, nous avons possédé un plafond de Véronèse : *Junon versant ses trésors sur la ville de Venise.* Evoquons-en du moins le souvenir. Fromentin écrivait à son propos : « Il est dépaysé; sa couleur est mate et sent la détrempe, son style un peu froid, sa pompe apprise et presque guindée. Le morceau est cependant superbe, de sa belle manière... mais Rubens est à côté et cela suffit pour donner au Rubens de Venise un accent qui n'est pas du pays. » L'œuvre était dépaysée surtout parce qu'elle n'était point faite pour les murailles, écrans, lumières et voisinages des pinacothèques. Enlevée par les Français en 1797, elle nous fut envoyée en 1811; en 1860, sur ordre du gouvernement

autrichien, M. Giulio Carlini en fit une copie qui remplaça l'original dans la Salle des Dix au Palais des Doges. L'œuvre de Véronèse — le chef-d'œuvre — a retrouvé sa place première. La Junon glorieuse s'incline dans un ciel d'or; Venise étendue lève vers la déesse le plus beau bras du monde; et dans le bleu des écharpes les ombres ont des transparences qu'on peut dire tiépolesques...

Nous pensions posséder une autre toile importante de Paolo Caliari : *Sainte Famille* avec une Vierge aux mains idéales et une sainte Catherine aux cheveux et au vêtement broché purement véronésiens. Pour M. Corrado Ricci l'œuvre est du fils de Véronèse (Carletto Caliari, né à Venise en 1572, mort en 1596) ; ce Carletto est donc un grand peintre, digne héritier de la gloire paternelle. Par malheur, sa *Sainte Famille* n'a pas été respectée et fut agrandie jadis du haut et du bas. Nous ne quittons point Véronèse en passant aux *Noces de Cana* d'Andrea Micheli (dit *il Vicentino*, né à Vicence en 1539, mort dans cette ville en 1614), esquisse d'un tableau disparu qui décorait l'église d'Ognissanti de Venise. C'est une réduction de l'immense banquet de Paolo, mais dans une gamme assombrie imposée par le génie du Tintoret.

C'est en fin de compte parmi les peintres de Venise et des alentours qu'il faut chercher le portraitiste de ce *Seigneur* (pl. CXLVII) en chausses de soie rouge, si carrément planté devant nous, la main gauche sur la rapière, la dextre tenant la toque empanachée. Le Moretto, propose le catalogue (avec un point d'interrogation). Il faut, pensons-nous, se rapprocher de la lagune tout en ne quittant point la « terre ferme »; sans en tirer nulle conséquence, disons que les forteresses du fond s'apparentent aux paysages du peintre de Castel-Franco. Il n'y a pas d'arbitraire à rattacher également à Venise ce peintre de Gênes, G. B. Castiglione (né en 1616, mort à Mantoue en 1670), qui dérive de van Dyck, mais fut aussi très impressionné par les maîtres de la Ville sérénissime pendant son séjour chez les Gonzague. Son *Homme à la barbe rousse* (pl. CXLVIII) — poil fauve et brillant, visage sanguin, calotte noire, simarre cerise, — « tiendrait » dans une série de portraits belliniens et giorgionesques.

Deux grands noms du XVIII[e] siècle vénitien sont à notre catalogue : Francesco Guardi et Giovanni Battista Tiepolo. De Guardi (Venise 1712-1793) le *Doge se montrant au peuple dans l'église saint Marc* (1763), fait partie d'une série représentant huit fêtes célébrées en honneur du doge Mocenigo (les sept autres au Louvre) et nous fut envoyée en 1811. C'est une page de la plus discrète et spirituelle finesse; des gris et des ors s'y fondent en accords adroitement as-

sourdis. De Giovanni Battista Tiepolo (né à Venise en 1696, mort à Madrid en 1770) l'*Immolation de Polyxène* (pl. CXLIX) est une tragédie harmonieuse où la jolie victime semble heureuse d'offrir son beau torse au fer de Pyrrhus, de se faire admirer par l'élégant serviteur vêtu de bleu tendre, par le cavalier tenant un étendard lourd de gloire vénitienne. Toute l'esthétique de Venise se récapitule en cette histoire homérique. Mais l'attribution au grand Giovanni Battista est-elle indiscutable ?...

Enfin, le décor mélancolique de la Brenta (il faut longer ses rives et songer au conte fantastique de Schiller pour ne rien ignorer de Venise) s'évoque dans une toile d'un successeur de Canaletto, (Antonio Visentini?) et des *Instruments de musique* rappellent le souvenir effacé d'un prêtre de Bergame, Evaristo Baschenis (1617- 1677), qui voua ses mérites d'exactitude et sa fine sensibilité à l'interprétation picturale des chefs-d'œuvre de la lutherie italienne.

* * *

Le grand vériste et clair-obscuriste de la fin du XVI[e] siècle, Michel-Ange Amerighi, dit le Caravage (né à Caravaggio vers 1560-65, mort à Port d'Ercole en 1609) aurait au Musée de Bruxelles un *Christ au Tombeau* de sa jeunesse, au dire de M. Corrado Ricci (pl. CXLV); c'est une œuvre de technique robuste, mais sans grand accent dramatique (peut-être d'un imitateur flamand?) et le Musée détient une *Mise au Tombeau* de l'Amerighi hollandais Dirck van Baburen où l'admirable violence caravagesque est autrement nette. On sait que malgré son retentissement, l'art du Caravage ne s'ajusta point aux exigences religieuses du mouvement de la Contre-Réforme, laquelle trouva son expression picturale dans la docte école de Bologne — l'académie des *desiderosi*, mère des académies modernes. D'Annibal Carrache (né à Bologne en 1560, mort à Rome en 1609), chef insigne de cette peinture bolonaise, un petit tableau *Diane surprise au bain par Actéon* dénonce, par un bout de paysage vivement enlevé, la dette contractée par Rubens à l'égard des *desiderosi*. L'Albane, le Guerchin, Guido Reni, coryphées de l'école bolonaise, font escorte au Carrache. *Adam et Eve dans le Paradis terrestre* (pl. CL) de Francesco Albani (Bologne 1578-1660) est une œuvre de haut style où l'éclectisme de l'école ne se trahit que par un souvenir de la Voûte sixtine dans la classique figure d'Adam, mais où la grâce originale du peintre enfante une Eve d'une séduction toute « prud'honienne ». La grande toile du Guerchin (1591-1666), *Quatre saints recommandent Louis de Gonzague à la Vierge*, n'évite

ni les excès de bitume, ni les outrances du pathos par quoi se distinguent tant d'œuvres nées du croisement des esthétiques bolonaise et caravagesque; ces façons intransigeantes s'atténuent ici de quelque délicatesse corrégienne. Il n'en est plus de même dans la *Fuite en Egypte* de Guido Reni (né à Calvenzano en 1575, mort à Rome en 1642) ; les tons noirâtres se répandent en longues coulées et n'épargnent que les visages émergeant d'une nuit affreusement craquelée. Une *Femme adultère* attribuée à B. Manfredi (1580-1617?) se tient à mi-chemin des violences du Caravage et de l'académisme bolonais; le réalisme du soldat relève de l'Amerighi; la beauté de la femme d'Annibal Carrache (pl. CLI).

Mattia Preti, dit le Calabèse (né à Taverna en 1613, mort à Malte en 1699) se rattache aux Bolonais par son maître le Guerchin, mais notre tableau : *Job visité par ses amis* (pl. CLI), dit ses affinités avec le Caravage. C'est une grande composition pittoresque et rude, dont le réalisme s'accommode de ce souci d'ordonnance et de coloris auquel l'Amerighi sacrifiait sans l'avouer. Le manteau rouge du grand personnage enturbanné, les architectures véronésiennes du fond, le ciel mouvementé, sont les coquetteries d'une peinture que les préparations bitumeuses et le temps ont malheureusement enfumée à l'extrême. De telles œuvres dans leur fraîcheur devaient enthousiasmer des peintres comme notre Verhaghen. Il arrive qu'à la fin des journées d'été, sous un éclairage intense, ce *Job* retrouve par miracle quelque chose de son ancienne splendeur. — C'est au Calabrèse qu'on donnait autrefois le tableau si merveilleusement animé et doré: *Les Troyennes sur l'ordre d'Hécube aveuglent Polymnestor?* (pl. CLII). M. Ricci y a reconnu une œuvre de Guiseppe Crespi dit le Spagnuolo (né en 1665, mort vers 1747). Page maîtresse. Les chairs féminines baignent dans une atmosphère étincelante et la Troyenne au torse cambré, à l'épaule inondée de lumière et dont la jupe rose flotte sur une jambe vigoureuse, est un des plus beaux morceaux de toute la peinture « baroque ».

* * *

Domenigo Puligo (1475-1527) se rattache aux Florentins influencés par le Vinci et nous avons de lui une curieuse variante de la *Léda* léonardesque. — De l'urbinate Federigo Barocci (1526-1612) dont l'importance historique consiste « en ce qu'il fut presque seul, jusqu'à l'avènement des Bolonais, à représenter la manière du Corrège, lorsque l'école proprement parmesane l'eût abandonnée » (*Cicerone*), notre grande toile, *La Vocation de saint Pierre et de saint André* (pl.

CLIII), résume les grandes qualités coloristes. A ce maître, Rubens emprunta les glacis rouges, gris et ocrés de ses manteaux d'apôtres (voir notre *Assomption de la Vierge*, pl. LXXVII) et jusqu'au style et aux attitudes un peu emphatiques de ses personnages sacrés.

Deux noms de la décadence lombarde sont à notre catalogue : G. C. Procaccini (1560?-1626?) et le Morazzani (1571-1626), l'un et l'autre avec un *Saint Sébastien secouru par les anges* qu'il ne faut point négliger de regarder, car le jeune van Dyck fut peut-être ému par la « morbidezza » de telles peintures. Enfin, Carlo Maratti (1625-1713) et G. P. Pannini (1692-1768) racontent la fin de l'école romaine; le premier avec un bel *auto-ritratto* et un *Apollon à la poursuite de Daphné*, où l'enseignement et la poésie des Loges restent sensibles, le second avec des *Ruines étoffées d'une prédication* qui sont, suivant la façon ordinaire de ce peintre, savantes, joliment éclairées, agrémentées de personnages qui discourent avec gravité.

* * *

Quelques espagnols sont au catalogue de notre Musée ancien : l'aristocratique élève de Moro, Sanchez Coello (né en 1531 ou 1532, mort en 1588), avec trois portraits de princesses : *Jeanne d'Autriche, Marguerite de Parme* (?) — ces deux images sont peut-être d'un disciple de Coello — et *Marie d'Autriche*, réplique du Moro de Madrid attribuée à Sanchez; — Pedro Nuñez (né au début du XVII[e] siècle; mort en 1654) avec une *Nature morte*, veloutée, sombre et d'attribution d'ailleurs douteuse (donnée jadis à Antonio de Pereda) ; — Carreño de Miranda, successeur de Velasquez comme peintre de la Cour (1641-1685) avec un portrait équestre de Charles II (récemment on a plutôt proposé comme auteur de cette effigie royale Francisco-Ignacio Ruiz de la Iglesia, un peintre de Madrid mort en 1704) ; — enfin Jusepe Ribera né à San Felipe de Jativa en 1588, mort à Naples en 1652) et F. J. Goya y Lucientes (né à Fuendetodos en 1746, mort à Bordeaux en 1828). Le Ribera (pl. CLIV) *Apollon écorchant Marsyas* (signé et daté 1637) est de premier ordre pour la hardiesse de la composition et l'attrait du coloris (la moire rouge qui flotte à la ceinture du dieu est digne de van Dyck) et le Marsyas dénonce l'âme espagnole du peintre. Pourquoi l'originalité et la grandeur de Ribera n'exaltent-elles point la critique autant que l'art du Greco ? Une petite tête de *Jeune fille*, aux yeux et aux cheveux d'un noir inexorable est signée Goya (pl. CLV). On a pourtant voulu la passer au compte de l'un des Velaz-

quez, contemporains de Goya. Celui-ci assumait jadis la paternité d'une ébauche retraçant des *Scènes de l'Inquisition;* elles sont de Eugenio Lucas (1824-1870), continuateur inégal mais attachant du grand peintre de la *Famille de Charles IV.*

Un grand tableau espagnol du XVII[e] siècle, singulièrement attirant et énigmatique, *Le Déjeûner interrompu,* à été acquis récemment. Un vieillard enveloppé d'une riche houppelande est à table et se lève pour recevoir trois personnages à mine peu rassurante, le premier avançant un plat (de truffes?), le second apportant du gibier, le troisième tenant un masque. Parabole évangélique ? C'est possible. On a cru reconnaître la main du même peintre dans un tableau du Musée d'Amsterdam, les *Pélerins d'Emmaüs.* Mais la concentration pathétique de cette dernière œuvre s'oppose, suivant nous, aux superbes effets de matière, de couleurs, de réalisme pittoresque qui caractérisent notre tableau. Les deux tableaux combinent d'ailleurs Velasquez et les caravagesques hollandais. Ils proviennent de la même collection. Leur ancien propriétaire, Sir Charles Robinson appelait notre peinture « My spanish Frans Hals ». L'œuvre a figuré à l'exposition espagnole de la Grafton Gallery en 1913 sous le titre : *Le Maître et ses clients.*

LES ÉCOLES FRANÇAISE ET ANGLAISE

Trois œuvres du Musée comptent parmi les plus belles du XIXe siècle français : le *Marat assassiné* de David (pl. CLVIII), la *Lecture de l'Enéide* d'Ingres (pl. CLIX), l'*Apollon vainqueur du serpent Python* de Delacroix (pl. CLX). Avant de nous y arrêter, d'autres œuvres françaises, d'une époque antérieure, doivent un instant retenir notre attention : le beau Claude Lorrain (1600-1682) *Enée chassant le cerf sur la côte de Libye* (pl. CLV) devant lequel on peut commenter la vie mémorable d'un Français romanisé à qui la peinture des trois derniers siècles doit tant d'enseignements (si l'on doutait des affinités de Corot avec Claude Lorrain qu'on regarde seulement les rochers et les arbres gris de notre paysage) ; la ravissante et vaporeuse petite peinture de J. B. van Loo (1684-1745), *Diane et Endymion*, réduction du morceau peint par le maître pour sa réception à l'Académie et conservé au Louvre; la large et claire composition de Simon Vouet (1590-1649), *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan* (pl. CLVII) aux teintes habilement harmonisées dans la lumière, œuvre de belle pratique et de sûre ordonnance qui donne la meilleure idée du restaurateur de la peinture décorative en France. Ne passons point sous silence la série de la *Vie de Saint Benoît* par Silvestre (né en 1675; date de mort inconnue) et Galloche (1670-1761) qui décorait primitivement le couvent de Saint-Martin-des-Champs, à Paris (une pièce est au Louvre) ensemble qui perpétue le style et l'austérité de Philippe de Champaigne. Mentionnons aussi la grisaille *Apothéose de Charles de Lorraine* (?) d'un charmant petit maître qui vint terminer ses jours à Bruxelles, Charles-Joseph-Dominique Eisen (1720-1778).

C'est le 14 décembre 1793 que Louis David (né à Paris en 1748, mort à Bruxelles en 1825) annonça à la Convention l'achèvement de son *Marat assassiné;* le 14 novembre, il en avait fait hommage à l'assemblée révolutionnaire. « Citoyens, s'était-il écrié, le peuple redemandait son ami fidèle : David saisis tes pinceaux, venge notre ami, venge Marat. J'ai entendu la voix du peuple. J'ai obéi. » La toile figura dans la pompe funèbre organisée par la section du Museum

en l'honneur de Marat et de Lepelletier; on l'exposa ensuite avec la baignoire et d'autres souvenirs de l'Ami du Peuple dans la cour du Louvre, après quoi on en décora la salle des séances de la Convention. Rendue à David en février 1796, achetée pour 4,500 francs par la baronne Meunier et Eugène David en 1835, l'œuvre fut vendue en 1860 par la baronne Meunier à M. Jules David-Chassagnol, lequel en fit don au Musée de Bruxelles en 1893. Il en existe diverses répliques; celle du Musée de Versailles (par Martin Langlois) et celle de la famille Jeanin (par Giachino Serangeli) sont les plus connues. David avait vu Marat dans sa baignoire quelques jours avant le meurtre; le souvenir de cette visite le guida dans l'exécution de son œuvre. La tête, toutefois, fut dessinée à la plume d'après le cadavre et ce n'est pas sans raison qu'on parle de *réalisme* à propos de cette toile fameuse. Marat s'affaisse et expire. La main gauche, posée sur une tablette qui recouvre la baignoire, tient le papier ensanglanté sur lequel on lit : « Du 13 juillet 1793, Marie-Anne-Charlotte Corday au citoyen Marat, il suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre bienveillance ». De la main droite Marat tient encore la plume d'oie qui vient d'écrire : « Vous donnerez cet assignat à la mère de cinq enfants, dont le mari est mort pour la défense de la patrie ». Sur la caisse de bois jaune, placée devant la baignoire, le peintre a tracé ces lignes : *A Marat. David, l'an II.* Avec l'angoissante vérité de l'ordonnance, l'intransigeante sobriété des modelés, la simplicité plastique du style aussi frappante que la réalité même de la scène, ce tableau aux couleurs aigres et presque pauvres est mieux qu'une page historique ou naturaliste, c'est le plus net et le plus vrai des drames. « Œuvre perpétuellement vivante et actuelle, une date dans l'art français », dit M. Rosenthal. David disait mieux encore: « Celui-là je l'ai peint avec le cœur ». — Trois autres œuvres représentent le « dictateur des arts » au Musée de Bruxelles : le ferme et brillant portrait du flûtiste De Vienne (l'auteur des populaires *Visitandines* qui mourut fou à 44 ans); un admirable profil de *Jeune garçon* et une grande toile, *Mars désarmé par Vénus,* où l'auteur du *Sacre,* exilé à Bruxelles, habitué du Théâtre de la Monnaie, retombe dans les grâces chorégraphiques du XVIIIe siècle en haine desquelles il avait édicté son esthétique spartiate.

L'Auguste écoutant la lecture de l'Enéide fut peint par Ingres (né à Montauban en 1780, mort à Paris en 1867) à Rome en 1819, d'après une grande composition qu'il avait exécutée sept années auparavant pour la villa du général Miollis, admirateur fanatique de Virgile et qui avait lui-même choisi le sujet.

Rentrée en possession de l'auteur en 1836, la première des deux compositions fut conservée par Ingres jusqu'à sa mort et se trouve à présent au Musée de Toulouse. Elle n'a plus son aspect original. Les élèves d'Ingres la modifièrent d'après les indications du maître, et celui-ci mourut avant d'avoir pu reprendre leur travail. Le tableau de Bruxelles est demeuré inachevé, mais tel que le grand classique le peignit en 1819. C'est l'instant où Virgile — invisible — s'écrie : *Tu Marcellis eris*. Octavie, vaincue par la douleur maternelle, s'évanouit sur les genoux de l'Empereur; Livie, maîtresse d'elle-même, étouffe la voix du remords; Auguste, froid en apparence, esquisse un geste ému. L'œuvre donne la mesure du génie d'Ingres; l'équilibre intime des sentiments, la sereine beauté du dessin, les retenues pudiques de la couleur, en font un modèle absolu de *style*. Au reproche d'archaïsme on peut opposer le mot de Théophile Gautier; c'est de la résurrection. Le Sueur, Le Brun, Vien, David même, n'évoquent souvent que des statues, dit avec raison M. Momméja; Ingres montre des âmes.

En 1661, Lebrun, peintre de Louis XIV, chargé de décorer la belle galerie d'Apollon du Louvre, avait choisi comme sujet de son plafond : le *Triomphe d'Apollon*. Le travail fut abandonné et on ne le reprit qu'en 1848. Delacroix (né à Charenton-Saint-Maurice en 1798, mort à Paris en 1863) obtint la commande, reprit le thème de son prédécesseur, mais là où Lebrun ne voyait qu'une courtisanerie à l'adresse du Roi-Soleil, le maître romantique représenta le triomphe « de la lumière sur les ténèbres, de la vie sur le chaos ». Le sujet est emprunté à Ovide; mais dans les *Métamorphoses*, Apollon combat seul le serpent. Cette donnée ne suffisait pas à remplir un vaste plafond et Delacroix résolut d'amplifier le sujet. Il exposa sa conception dans une note peu connue; on peut suivre tous les détails de cette description dans l'esquisse du Musée de Bruxelles :

« Le dieu, monté sur son char, a déjà lancé une partie de ses traits; Diane, sa sœur, volant à sa suite, lui présente son carquois. Déjà percé par les flèches du dieu de la chaleur et de la vie, le monstre sanglant se tord en exhalant dans une vapeur enflammée les restes de sa vie et de sa rage impuissante. Les eaux du déluge commencent à tarir et déposent sur les sommets des montagnes ou entraînent avec elles les cadavres des hommes et des animaux. Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs du limon; ils se sont armés comme Apollon. Minerve, Mercure s'élancent pour les exterminer en attendant que la sagesse éternelle repeuple la solitude de l'Univers; Hercule les écrase de sa masse; Vulcain, le dieu du feu, chasse devant lui la

nuit, tandis que Borée et les Zéphyrs sèchent les eaux de leur souffle et achèvent de dissiper les nuages. Les nymphes des fleuves et des rivières ont retrouvé leur lit de roseaux et leur urne encore souillée par la fange et par les débris. Des divinités plus timides contemplent à l'écart ce combat des dieux et des éléments. Cependant du haut des cieux, la Victoire descend pour couronner le vainqueur et Iris, la messagère des dieux, déploie dans les airs son écharpe, symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres et sur la révolte des eaux ».

C'est à de magnifiques inventions de ce genre que se plaisait aussi le génie de Rubens; et pour la réalisation même, le maître moderne emprunte les ruses et les calculs de coloris du Flamand. Purement rubéniennes sont les nuances des coursiers attelés au char d'Apollon et lancés dans le foyer lumineux. Les coins figurent l'encadrement et sont traités sommairement au bistre; mais dans ce cadre simulé, le sujet proprement dit se détache en composition extrêmement poussée et à laquelle Delacroix travailla longtemps. Les moindres détails s'enfièvrent d'un souffle emporté; rien pourtant n'est livré au hasard. « Le sujet, a dit M. H. Marcel, ressort avec évidence de l'opposition des tons sourds, troubles, fuligineux où s'agite confusément le grouillement des monstres, à la zone radieuse, étincelante, d'où vont pleuvoir, avec les flèches du dieu, la lumière, l'ordre et la beauté ».

De tous les maîtres interrogés par Delacroix — Raphaël, le Corrège, Véronèse, Tintoret, Rembrandt, Rubens — n'est-ce pas vers ce dernier que le peintre de *Dante et Virgile* se tourne le plus fréquemment ? Nombreuses sont les esquisses exécutées par le maître français d'après le grand Pierre-Paul. Le Musée possède la plus importante de ces études; c'est la copie des *Miracles de saint Benoît.* Elle a presque les dimensions de l'original. « Cette copie est très librement faite, dit Robaut dans l'*Œuvre complet de Delacroix;* l'artiste ne s'est pas attaché à être exact autrement que d'aspect et d'impression ». Est-ce vraiment une interprétation absolument libre? Nous n'en sommes pas si certain. Le sujet, les figures sont identiques. Delacroix se met docilement à l'école de son maître préféré. Mais quoiqu'il fasse, sa personnalité éclate dans les touches pigmentées, la technique inquiète. L'artiste français avait quarante-deux ans en peignant cette étude; Rubens lui, à cinquante-trois ans, retournait à l'école du Titien. Merveilleux exemple de maîtres chez qui l'humilité et la dévotion à l'égard de leurs prédécesseurs illustres sont les signes d'une éclatante grandeur !

De Géricault (né à Rouen en 1791, mort à Paris en 1824), dont l'action

sur le romantisme ne fut pas aussi profonde que celle de Delacroix, mais la précéda, nous avons une vigoureuse et sombre marine : *L'Epave* et, d'après le *Saint Martin* de van Dyck (version de Windsor), une étude (pl. CLXI) peinte probablement pendant le séjour de trois ans que Géricault fit en Angleterre. La monture de saint Martin, nul ne s'en étonnera, est la partie la plus soignée de cette brillante réduction du chef-d'œuvre flamand. Le tableau de van Dyck était jadis donné à Rubens et sans doute Géricault comprenait-il le cheval de Windsor parmi les trois plus beaux chevaux que l'on eut jamais peints et qui, suivant lui, étaient dus à Raphaël, Gros et Rubens. — Une modeste *Etude,* groupant des bustes d'officiers à cheval, évoque les toiles épiques où le baron Gros (1771-1835) pressentit le réalisme contemporain. — D'Eug. Isabey (Paris, 1803-1886) avec qui la peinture romantique connut tous les triomphes de l'esprit, de la fantaisie, du caprice, nous avons une *Bénédiction des Naufragés,* charmante illustration des lignes de Théophile Gautier : « Sa moindre esquisse, sa plus légère pochade décèlent l'artiste véritable et n'ont pas besoin de nom pour être reconnus; chaque coup de pinceau les signe. » Notre *Bénédiction* est d'ailleurs signée en toutes lettres : *E. Isabey.* Elle remonte sans doute à la période (entre 1850 et 1860) où le maître, poète profond de la mer, s'attacha aux marines étoffées d'épisodes dramatiques. — Le *Boucher turc* est un bon spécimen de l'orientalisme d'Al. Decamps (né à Paris, le 3 mars 1803, mort à Fontainebleau en août 1860). Couleurs émaillées, ombres lourdes opposées aux taches violentes du soleil, figures silhouettées à contre-jour, Decamps se reconnaît au premier coup d'œil. Le tableau était dans la mortuaire de l'artiste qui fut, on le sait, sollicité plus d'une fois par ce sujet. Une autre œuvre de Decamps, intéressante quoique inachevée : *Le Christ aux Outrages* (don de M. Cardon) est entrée récemment au Musée, qui détient en outre un grand dessin rehaussé, exécuté en vue de la *Défaite des Cimbres* (Louvre), dessin un peu analytique, même pour qui ignore que Decamps voulait peindre « un de ces grands désastres, où l'individu, fût-il un héros, est noyé dans un océan de vainqueurs et de vaincus » (Ch. Blanc).

* * *

Adolf-Ulrik Wertmüller (1751-1811) est représenté dans nos collections par un *Portrait de dame avec son enfant* (peut-être de Mme Charton) qui rappelle la grâce et la distinction des portraits français du XVIIIe siècle. Ce peintre suédois est d'ailleurs de formation française; il fit en France un long séjour et y produisit

de nombreuses œuvres. Notre portrait a été signé à Lyon en 1781. Il fut offert par M[me] Dechaux de cette ville à S. M. le Roi Albert, en souvenir de son fils, soldat français, tué en Belgique, et « en reconnaissance, écrivait-elle, de l'héroïque conduite de la Belgique, en août 1914, à l'égard de la France, sa patrie bien-aimée ».

* * *

Cinq maîtres anglais voisinent avec les gloires françaises: Reynolds, Astley, Raeburn, Lawrence, Constable. Ce serait beaucoup, si l'éclat des noms ne l'emportait sur la valeur des tableaux. Le portrait de l'architecte *William Chambers* (pl. CLXII) par Sir Josuah Reynolds (1723-1792) avec le brillant de ses tons grenat et le bel éclairage des chairs, a des mérites, mais sent la convention, presque la fabrique, dans l'exécution un peu lâche. L'opulente et souriante *Dame* de John Astley (vers 1730-1787), l'*Homme* en buste, aux yeux spleenétiques de Sir H. Raeburn (1756-1823), le portrait presque davidien de Sir Thomas Lawrence (1769-1830) ne réservent que des émotions moyennes. Par contre, la simple *Etude de ciel* de Constable (1776-1837) — on sait que le grand initiateur, dans ses études innombrables, a souvent peint le ciel isolément — fait comprendre les belles victoires de la peinture anglaise, au début de l'ère contemporaine, et l'émotion qu'un tel art provoqua chez les maîtres français de qui Delacroix osait dire qu'ils « ne connaissaient pas mieux la nature que les chevaux de fiacre ne connaissent les pâturages ». Nul n'ignore qu'un soudain relèvement suivit la terrible boutade. Au Musée moderne, trois maîtres français nous en font souvenir avec quelques chefs-d'œuvre : Th. Rousseau (*Paris* et *Lisière de Forêt*), P. Huet (*Falaise à Houlgate*) et Corot (*Marais de Fampoux* et *Marine*) (1).

---

(1) Les tableaux de Constable, d'Isabey et de Decamps sont allés rejoindre au Musée Moderne ceux de Th. Rousseau, P. Huet et Corot.

TABLE DES PLANCHES

L'ÉCOLE DES ANCIENS PAYS-BAS

MAITRES FRANÇAIS, HOLLANDAIS, ALLEMANDS DES XVe ET XVIe SIÈCLES

ROMANISTES FLAMANDS ET HOLLANDAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

L'ART FLAMAND DU XVIIe SIÈCLE

Planches

CXIII. — Sébastien Vranckx.
Marché aux chevaux.

CXIV. — Adrien Brauwer.
Buveurs attablés.

CXV. — David Teniers II.
La Tentation de saint Antoine.

CXV. — Josse van Craesbeeck.
Réunion de Rhétoriciens.

CXVI. — David Teniers II.
Kermesse Flamande.

CXVII. — David Teniers II.
Les Cinq Sens.

CXVIII. — David Teniers II.
Le Médecin de village.

Planches

CXIX. — Denis van Alsloot (d'après).
L'Ommeganck de 1615. Le défilé des Serments sur la Grand' Place de Bruxelles.

CXX. — Philippe de Champaigne.
Présentation au Temple.

CXX. — Ecole hollandaise, (?) XVIIe siècle.
Le Compteur d'argent.

CXXI — Philippe de Champaigne.
Portrait de l'Artiste.

CXXII. — Juste Suttermans.
Portrait présumé d'Alessandro del Borro.

CXXIII. — André Lens.
Offrandes à Bacchus.

CXXIV. — Pierre Verhaghen.
Les Disciples d'Emmaüs.

ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIIe SIÈCLE

CXXV. — Frans Hals.
Portrait de Johannes Hoornebeek, Professeur à l'Université de Leyde.

CXXVI. — Frans Hals.
Portrait de Willem van Heythuysen.

CXXVII. — Adrien van Ostade.
Le Repos du Tisserand.

CXXVIII. — Thomas de Keyzer.
Portrait de Harman Dircksz van de Kolck.

CXXIX. — Rembrandt van Ryn.
Portrait présumé de François Coopal, beau-frère de Rembrandt.

CXXX. — Ferdinand Bol.
Portrait de Saskia van Uylenburg, femme de Rembrandt.

CXXXI. — Nicolas Maes.
La Songeuse.

CXXXII. — Jean van Noordt.
Le Tambourineur.

CXXXIII. — Jean van Noordt.
La Dame à sa toilette.

CXXXIII. — Gabriel Metsu.
La Collation.

CXXXIV. — Nicolas Maes ou Vermeer de Delft.
L'Homme au chapeau.

CXXXV. — Jan Steen.
L'Offre galante.

CXXXVI. — Jacobus (ou Jan) Vrel (?).
Intérieur hollandais.

CXXXVII. — Jean van Goyen.
Vue de Dordrecht.

CXXXVIII. — Jacques Ruisdael.
Paysage de bois et de montagnes.

CXXXVIII. — Meindert Hobbema.
Le Moulin à Eau.

CXXXIX. — Salomon Ruisdael.
Le Bac.

CXL. — Jean van der Meer de Harlem.
La Dune ensoleillée.

CXLI. — Jean van de Capelle.
Mer calme.

CXLII. — Emmanuel De Witte.
Intérieur d'église.

CXLII. — Melchior D'Hondecoeter.
Le coq mort.

CXLIII. — Paul Potter.
La Porcherie.

ÉCOLES ITALIENNE ET ESPAGNOLE

ÉCOLES FRANÇAISE ET ANGLAISE

TABLE DES MATIÈRES





ANVERS
Typ. J.-E. BUSCHMANN
1923



ECOLE DES ANCIENS PAYS-BAS.
Première moitié du XV[e] siècle.
HUBERT VAN EYCK (IMITATEUR DE)
Christ en croix.



LE MAITRE DE MERODE aussi appelé LE MAITRE DE FLEMALLE (d'après).
Portrait de Barthélemy Alatruye.

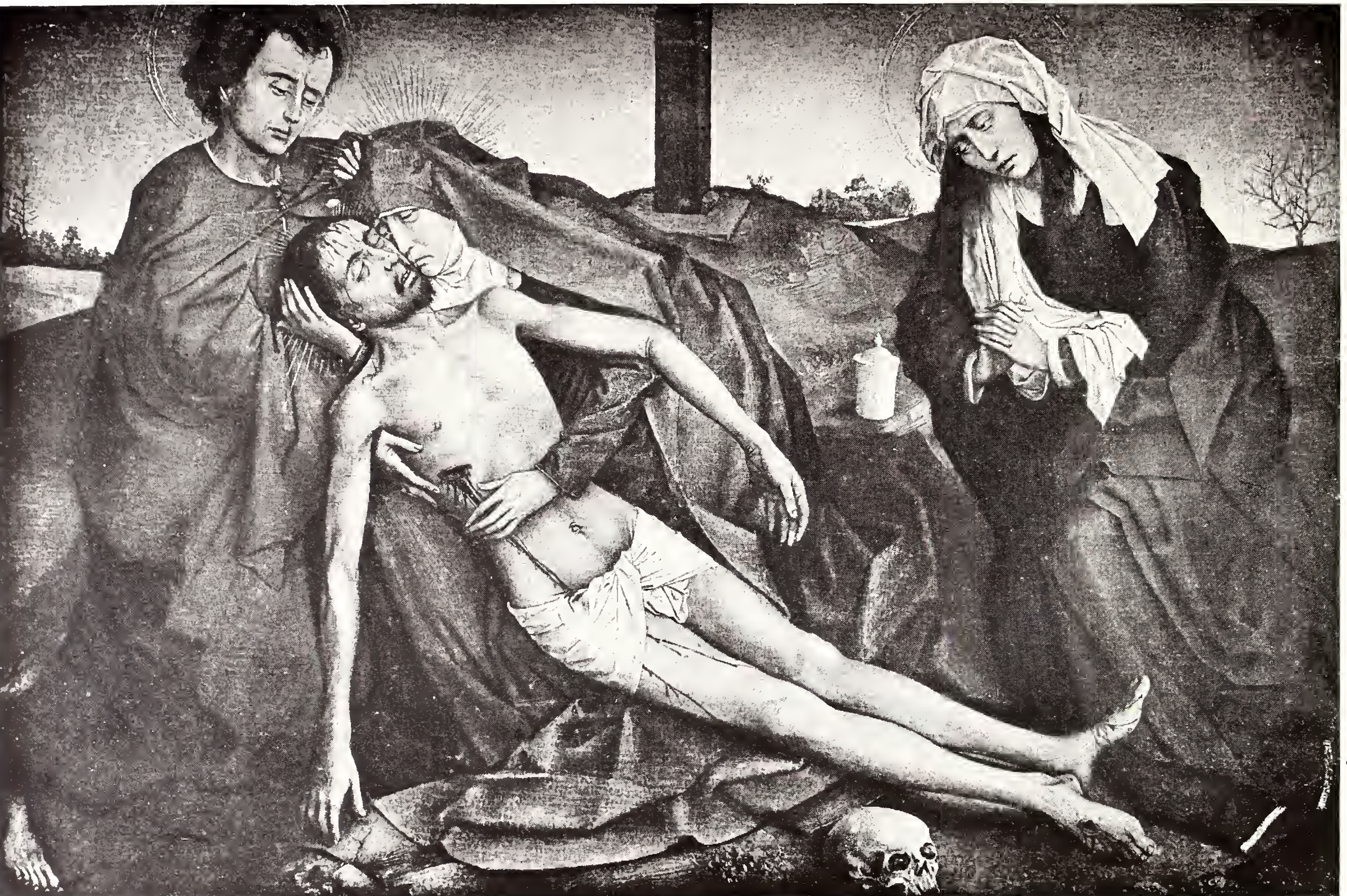
III



LE MAITRE DE MERODE aussi appelé LE MAITRE
DE FLEMALLE (d'après).
Portrait de Marie Pacy.



ROBERT CAMPIN
(Le Maître de Merode, aussi appelé le Maître de Flémalle).
L'Annonciation.



ROGER DE LE PASTURE dit VAN DER WEYDEN.

Pietà.



ROGER DE LE PASTURE dit VAN DER WEYDEN (d'après).
Sainte femme d'après une des figures de la *Descente de Croix* de l'Escurial.







ROGER DE LE PASTURE dit VAN DER WEYDEN.

Triptyque du Calvaire.

Les volets, d'une part la Nativité avec saint François et saint Julien l'Hospitalier (?), d'autre part les saintes Barbe et Catherine avec saint Jean-Baptiste, sont en partie d'un collaborateur (Memline ?).



ROGER DE LE PASTURE dit VAN DER WEYDEN.
Portrait supposé d'Antoine, grand bâtard de Bourgogne, (dit le Chevalier à la Flèche).



ROGER DE LE PASTURE dit VAN DER WEYDEN
Portrait de Laurent Froimont.



ROGER DE LE PASTURE, dit VAN DER WEYDEN (d'après).
La Vierge et l'Enfant Jésus.

ROGER DE LE PASTURE, dit VAN DER WEYDEN (élève de).
La Vierge et l'Enfant Jésus.



DIERIC BOUTS.
La justice d'Othon. — Le Supplice de l'Innocent.



DIERIC BOUTS.

La justice d'Othon. — L'épreuve du Feu.



PETRUS CHRISTUS.
Pietà.



HUGO VAN DER GOES (disciple de).
Sainte Famille, avec un donateur religieux.



HANS MEMLINC.
Le Martyre de saint Sébastien.

HANS MEMLINC.
Portrait de Guillaume Moreel, bourgmestre de Bruges.

HANS MEMLINC.
Portrait de Barbara de Vlaenderberghe,
femme de Guillaume Moreel.



GERARD DAVID
L'Adoration des Mages.



GERARD DAVID.
La Vierge à la Soupe au lait.



MAITRE BRUGEOIS DE LA LEGENDE DE SAINTE LUCIE.

La Vierge avec Madeleine et les Vierges (1489).



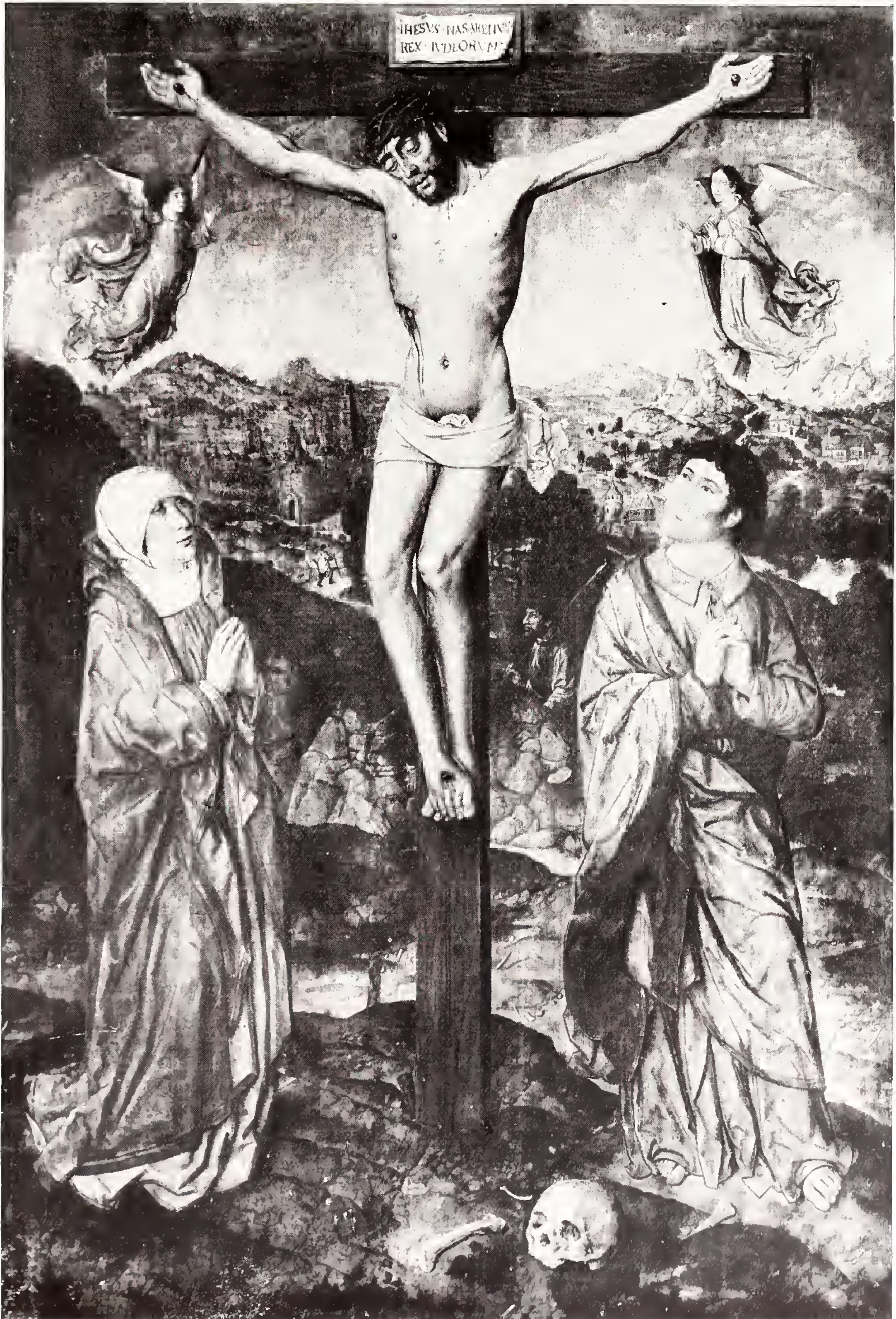
JEAN PREVOST
Le Triptyque d'Adam van Riebeke.
Au centre : Episode de la vie des saints Antoine de Padoue et Bonaventure.
Sur les volets, les portraits des donateurs, d'une autre main (vers 1530).



ALBERT BOUTS.
L'Assomption de la Vierge.



ALBERT BOUTS.
La Cène.



ALBERT BOUTS

Le Calvaire,





LE MAITRE BRUXELLOIS DE L'ABBAYE D'AFFLIGHEM (JACOB VAN LAETHEM ?)
Les Sept Douleurs de la Vierge (fragments).





LE MAITRE BRUXELLOIS DE L'ABBAYE D'AFFLIGHEM (JACOB VAN LAETHEM ?)

Volets du triptyque de Zierickzee :

Portraits de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle.



LE MAITRE BRUXELLOIS DE L'ABBAYE D'AFFLIGHEM (JACOB VAN LAETHEM ?)

Partie centrale du triptyque de Zierickzee :

Le Jugement dernier.



ECOLE DES ANCIENS PAYS-BAS. Fin du XVe siècle.
JEROME BOSCH (?)
Le Portement de Croix.



QUENTIN METSYS.
La Vierge et l'Enfant.



QUENTIN METSYS.

La Vierge des Sept Douleurs.



QUENTIN METSYS.

Retable de la confrérie de sainte Anne à Louvain.

Panneau central : la Lignée de sainte Anne.





QUENTIN METSYS.

Le retable de la confrérie de sainte Anne à Louvain (volets).

Un ange prédit à Joachim la naissance de Marie.

La Mort de sainte Anne.





QUENTIN METSYS.

Le retable de la confrérie de sainte Anne à Louvain

(extérieur des volets).

Joachim n'ayant pas de postérité
voit son offrande repoussée.

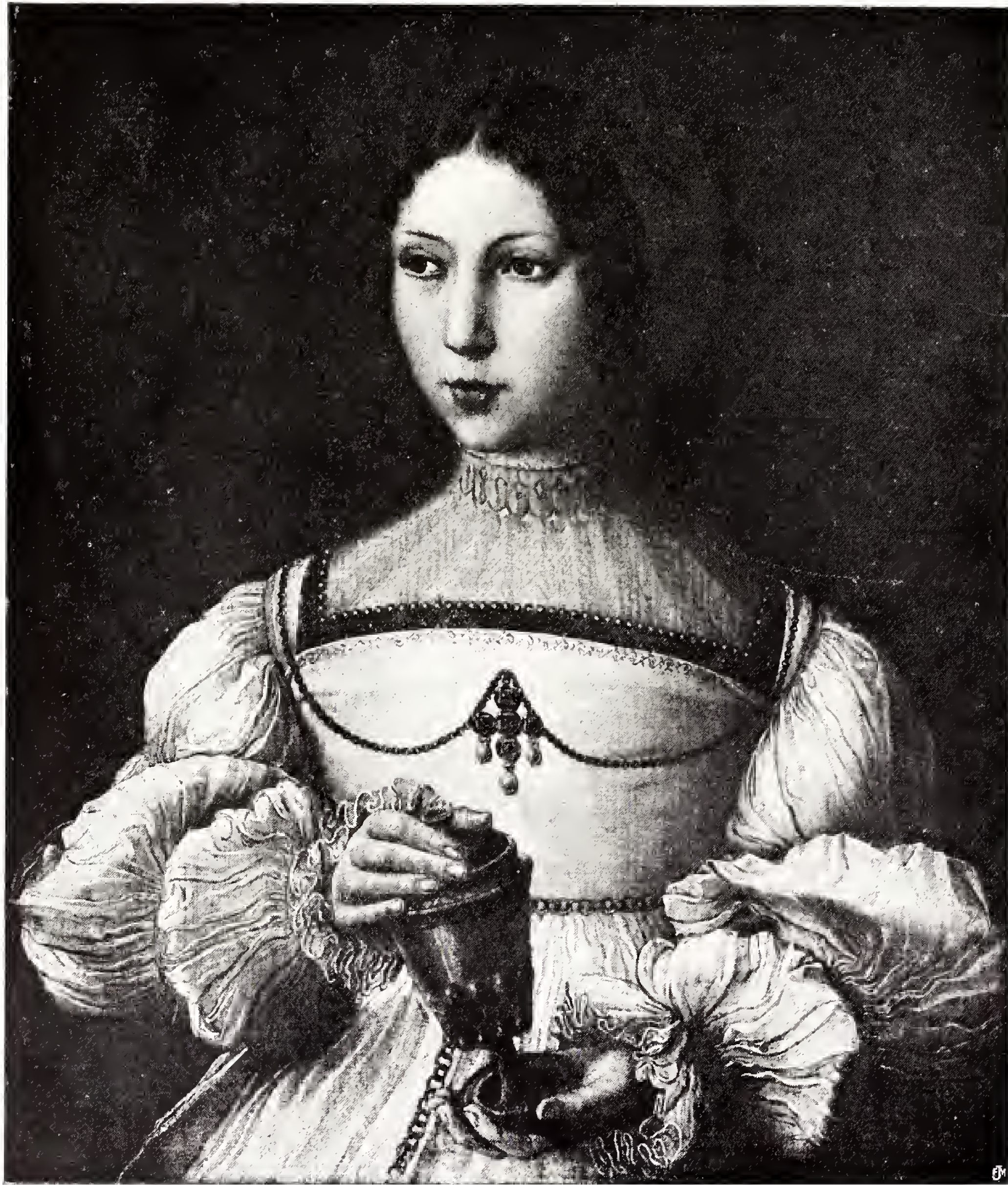
Sainte Anne et Joachim partagent
leurs biens avec le temple
et les pauvres.



JEAN BELLEGAMBE.
La Vierge et l'Enfant.



JEAN GOSSART dit MABUSE (d'après).
Adam et Eve.



JEAN GOSSART dit MABUSE (?)
Portrait d'Ysabeau d'Autriche, sœur de Charles-Quint, en Madeleine.



ECOLE DES ANCIENS PAYS-BAS (entre 1500 et 1508).
Portrait de Jean de Luxembourg.



JOSSE VAN DER BEKE, dit VAN CLEVE
(Le Maître de la Mort de Marie).
La Vierge et l'Enfant.

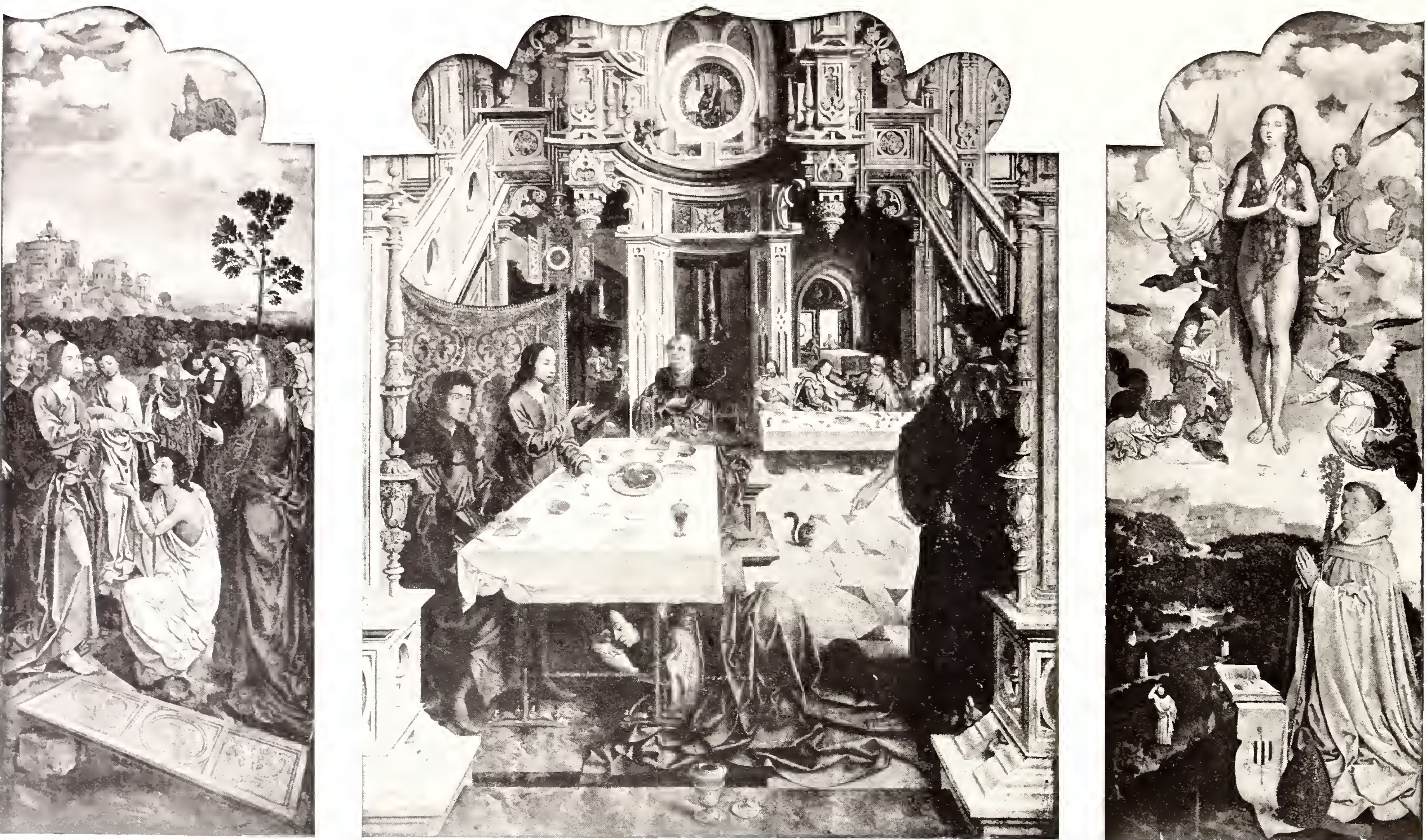


JOSSE VAN DER BEKE, dit VAN CLEVE
(Le Maître de la Mort de Marie).
Sainte Famille.



LE MAITRE DE L'EPIPHANIE AU SAINT GEORGES (MANIERISTE ANVERSOIS).

L'Adoration des Mages.



LE MAITRE DE L'ABBAYE DE DILIGHEM (MANIERISTE ANVERSOIS).
Triptyque de la Légende de Marie-Madeleine.



ECOLE DES ANCIENS PAYS-BAS, ANVERS. Milieu du XVI[e] siècle.
La Tentation de saint Antoine.



HENRI BLES
Paysage avec la Prédication de saint Jean-Baptiste.

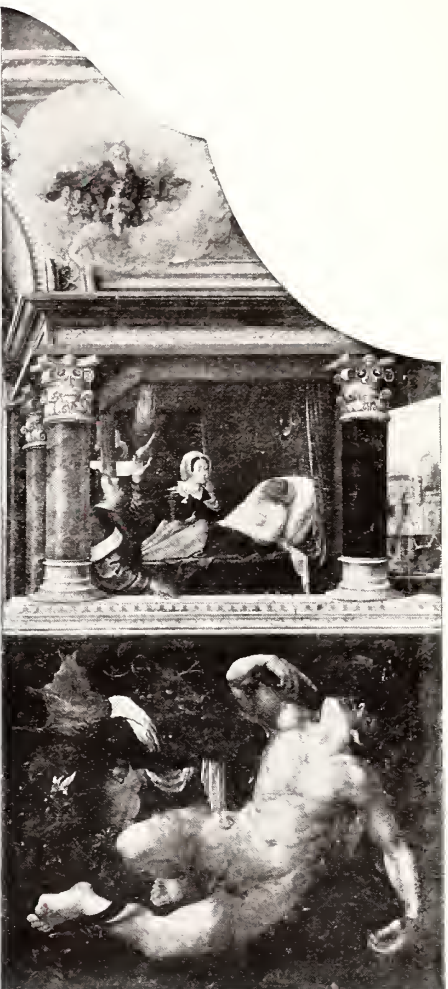


BERNARD D'ORLEY (VAN ORLEY).
Triptyque de la Vertu de Patience.
Panneau central : Le *Festin des Enfants de Job.*









BERNARD D'ORLEY (VAN ORLEY).

Le pauvre Lazare à la porte du Mauvais riche.

L'Enlèvement des troupeaux de Job par les Sabéens.

Les amis de Job implorant son intercession.

La Mort de mauvais riche et son supplice en enfer.

Volets du retable de la Vertu de Patience.







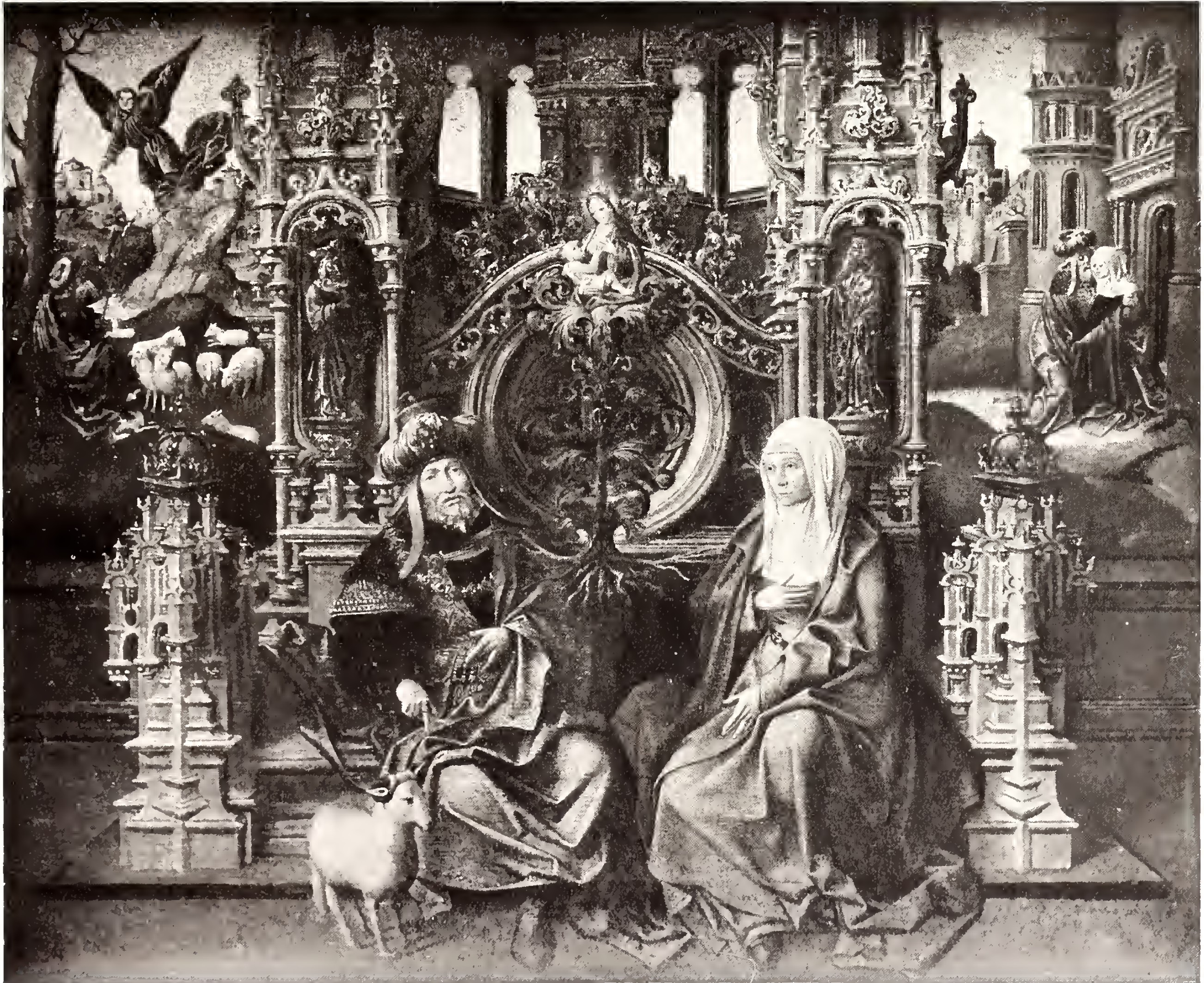
BERNARD D'ORLEY (VAN ORLEY).
Mise au Tombeau.
Triptyque de la Famille Haneton.



BERNARD D'ORLEY (VAN ORLEY).
Portrait de Georges de Zelle, médecin.



BERNARD D'ORLEY (VAN ORLEY).
Portrait d'un secrétaire de Charles-Quint.



CORNEILLE SCHERNIER, dit VAN CONINXLO.
La Parenté de la Vierge.



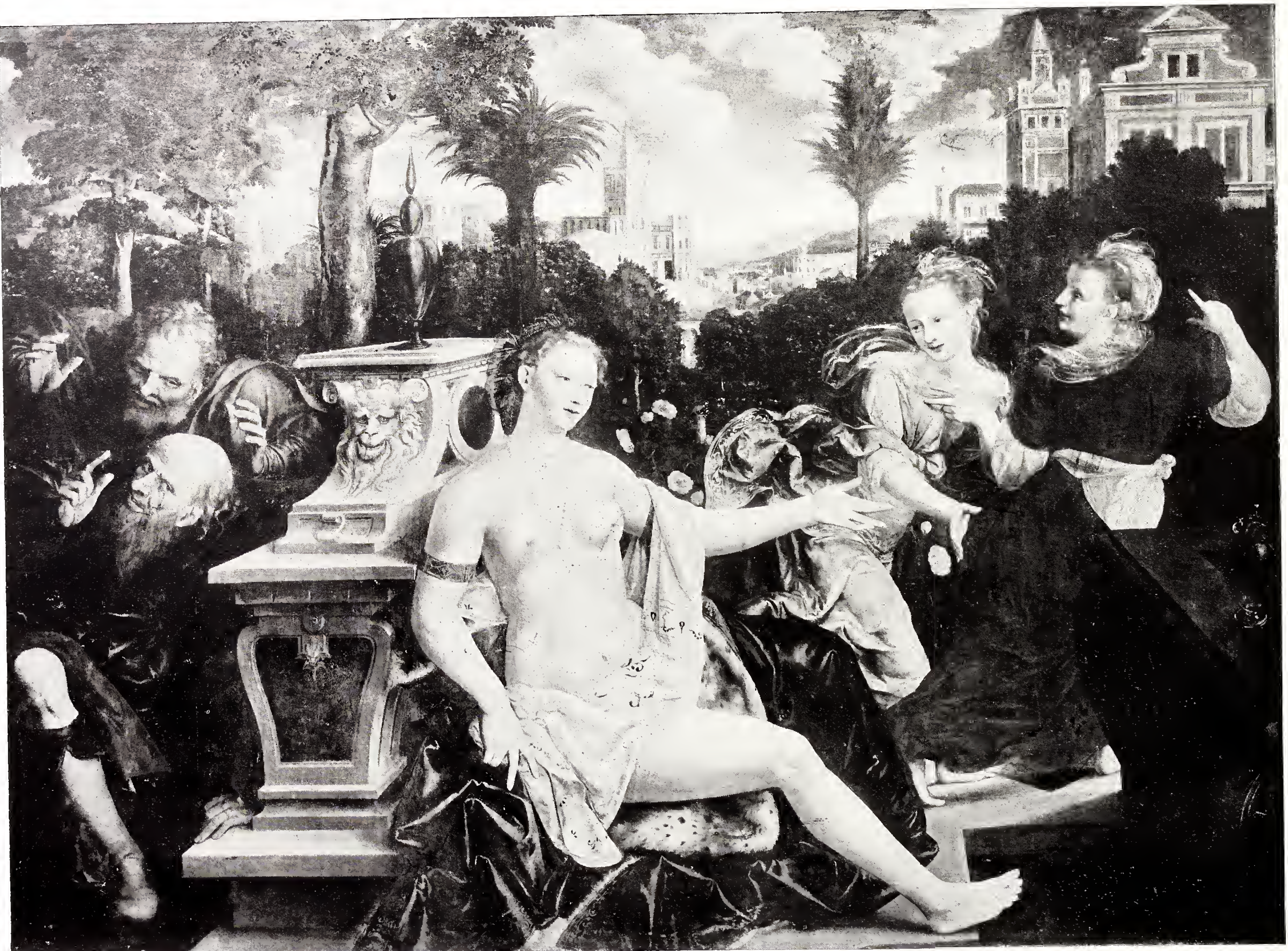


JEAN-CORNEILLE VERMEYEN.
La Résurrection de Lazare.
Triptyque des Micault.



LE MAITRE DES SAINTES CENES (PIERRE COECKE ?).

La Cène.



JEAN METSYS DIT MASSYS.
Suzanne et les deux vieillards.



JAN SANDERS, dit de HEMESSEN.
L'Enfant prodigue.



JAN SANDERS. dit de HEMESSEN ou PETER HUYS.
La Cornemuse dégonflée.



PIETER AERTSEN.
La Cuisinière.



MONOGRAMMISTE Hb.
L'Enfant prodigue.



PETER BRUEGEL L'ANCIEN.
La Chute des Anges rebelles.



PETER BRUEGEL L'ANCIEN.
L'Adoration des Mages.



PETER BRUEGEL L'ANCIEN.
Le Dénombrement de Bethléem.



PETER BRUEGEL L'ANCIEN.
La Chute d'Icare.



Le MAITRE DE MOULINS (JEAN PERREAL ?)
La Vierge avec l'Enfant Jésus adoré par les Anges.



GEERTGEN TOT SINT JANS

L'arrestation du Christ. La Mise au tombeau.



JEAN MOSTAERT (le MAITRE D'OULTREMONT).
Partie centrale du triptyque de la Passion.



JEAN MOSTAERT (le MAITRE D'OULTREMONT).
Volets du triptyque de la Passion.



JEAN MOSTAERT (le MAITRE D'OULTREMONT).
Portrait d'homme, dit le Chevalier au chapelet.



LUCAS DE LEYDE.
La Tentation de saint Antoine.



LE MAITRE DU SAINT BARTHOLOME.
Les Noces de Cana.



LE MAITRE DE LA PARENTE DE LA VIERGE.
Jésus entre les deux larrons.



LUCAS CRANACH LE VIEUX.
Portrait du Dr J. Scheyring.





LUCAS CRANACH LE VIEUX.
Adam et Eve.



ANTONIO MORO (ou d'après).
Portrait de Ferdinand Alvarez de Tolède, duc d'Albe.



ANTONIO MORO.
Portrait d'Hubert Goltzius.



FRANS POURBUS LE VIEUX
Le Festin de Noces du peintre Hoefnagel.



MARTIN DE VOS.
Antoine Anselme, sa femme Jeanne Hooftman et leurs enfants Gilles et Jeanne.



OTTO VŒNIUS.
Mariage mystique de sainte Catherine.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Adoration des Mages.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Portrait de Charles de Cordes.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Portrait de Jacqueline van Caestre,
femme de Charles de Cordes.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Assomption de la Vierge.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Vénus dans la Forge de Vulcain.
(Sine Cerere et Baccho friget Venus).



PIERRE-PAUL RUBENS
et JEAN BREUGHEL DE VELOURS.
La Vierge au Myosotis.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Portrait de l'archiduc Albert,
souverain des Pays-Bas.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Portrait de l'infante Isabelle,
souveraine des Pays-Bas.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Paysage avec la Chasse d'Atalante.



PIERRE-PAUL RUBENS.
La Montée au Calvaire.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Le Martyre de saint Liévin.



PIERRE-PAUL RUBENS.
Têtes de Nègres (étude).



PIERRE-PAUL RUBENS.
Le Martyre de sainte Ursule (esquisse).



ANTOINE VAN DYCK.
Le Martyre de saint Pierre.



ANTOINE VAN DYCK.
Silène ivre soutenu par un faune et une bacchante.



JACQUES JORDAENS ou ANTOINE VAN DYCK.
Buste d'Apôtre.



ANTOINE VAN DYCK.
Portrait du sculpteur François Duquesnoy.
dit Francesco Fiammingo.



ANTOINE VAN DYCK.
Renaud et Armide (grisaille).



ANTOINE VAN DYCK.
Portrait d'Alexandre della Faille, secrétaire de la
ville d'Anvers.



JACQUES JORDAENS.
Allégorie de la Fécondité.



JACQUES JORDAENS.
Pan et Syrinx.



JACQUES JORDAENS.
Saint Martin guérissant un possédé.



JACQUES JORDAENS.
Suzanne et les deux Vieillards.



JACQUES JORDAENS et ADRIEN VAN UTRECHT.
L'Arrivée de la Marée.



JACQUES JORDAENS.
Triomphe du prince Frédéric-Henri de Nassau.



JACQUES JORDAENS et PIERRE BOEL.
Vanitas.



JACQUES JORDAENS.
Le Satyre et le Paysan.



JACQUES JORDAENS.
Le Roi boit !



GASPARD DE CRAYER.
La Pêche miraculeuse.



ANTOINE SALLAERT.
Les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la Procession
des Pucelles du Sablon.



THEODORE VAN LOON.
L'Assomption.



CORNEILLE DE VOS.
Groupe de famille,
(l'artiste, sa femme et leurs deux filles).



GONZALES COQUES.
Duo.



PIERRE MEERT.
Les Syndics de la Corporation des Poissonniers
de Bruxelles.



CHARLES-EMMANUEL BISET.

La Légende de Guillaume Tell.

représentée devant la Gilde de Saint-Sébastien d'Anvers.

(Architecture de von Ehrenberg; paysage d'Immenraet).



FRANÇOIS SNYDERS et JEAN WILDENS.
Chasse au cerf.



FRANÇOIS SNYDERS.
Cerfs et Biches (étude).



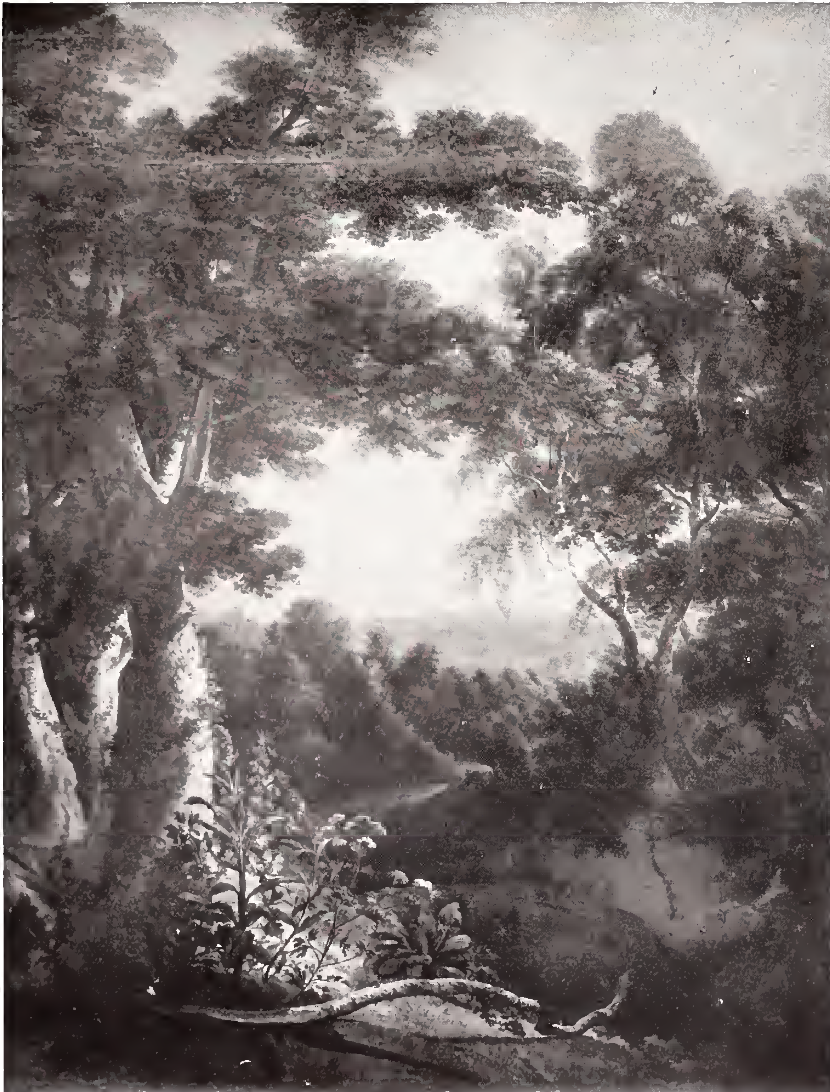
FRANÇOIS SNYDERS.
Couronne de Fruits.



JEAN FYT.
La Charrette à chiens.



PAUL DE VOS et JEAN WILDENS.
Cheval attaqué par des Loups.



JACQUES D'ARTHOIS.
Coin de forêt.



JEAN SIBERECHTS.
Ferme de Maraîchers.



SEBASTIEN VRANCX.
Marché aux Chevaux.



ADRIEN BRAUWER.
Buveurs attablés.



DAVID TENIERS II.
La Tentation de saint Antoine.



JOSSE VAN CRAESBEECK.
Réunion de Rhétoriciens.



DAVID TENIERS II.
Kermesse Flamande.



DAVID TENIERS II.
Les Cinq Sens.



DAVID TENIERS II.
Le Médecin de village.



DENIS VAN ALSLOOT (d'après).
L'Ommeganck de 1615. Le défilé des Serments sur la Grand'Place de Bruxelles.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.
Présentation au Temple.



ECOLE HOLLANDAISE (?), XVII[e] SIECLE.
Le Compteur d'argent.



PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.
Portrait de l'artiste.



JUSTE SUTTERMANS.
Portrait présumé d'Alessandro del Borro.



ANDRE LENS.
Offrandes à Bacchus.



PIERRE VERHAGHEN.
Les Disciples d'Emmaüs.



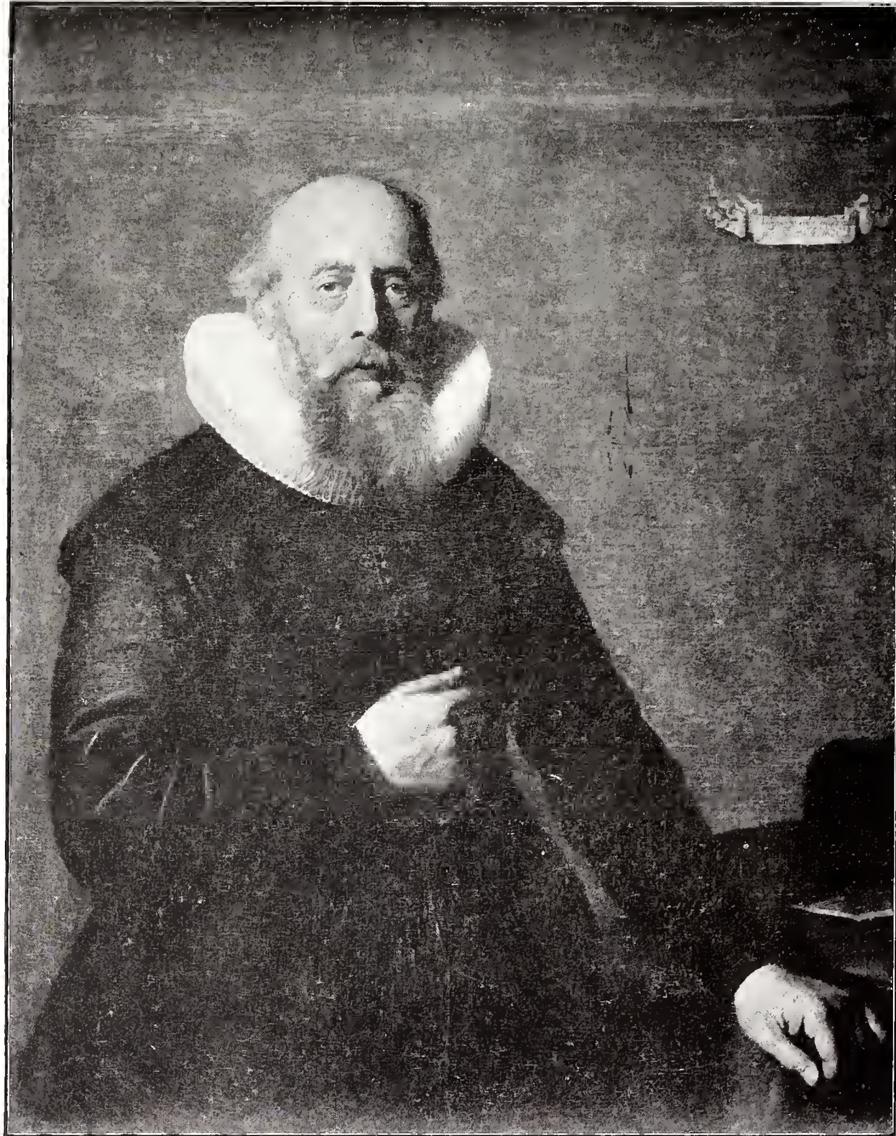
FRANS HALS.
Portrait de Johannes Hoornebeek.
Professeur à l'Université de Leyde.



FRANS HALS.
Portrait de Willem van Heythuysen.



ADRIEN VAN OSTADE.
Le Repos du Tisserand.



THOMAS DE KEYZER.
Portrait de Harman Dircksz van de Kolck.



REMBRANDT VAN RYN.
Portrait présumé de François Coopal.
beau-frère de Rembrandt.



FERDINAND BOL.
Portrait de Saskia van Uylenburg,
femme de Rembrandt.



NICOLAS MAES.
La Songeuse.



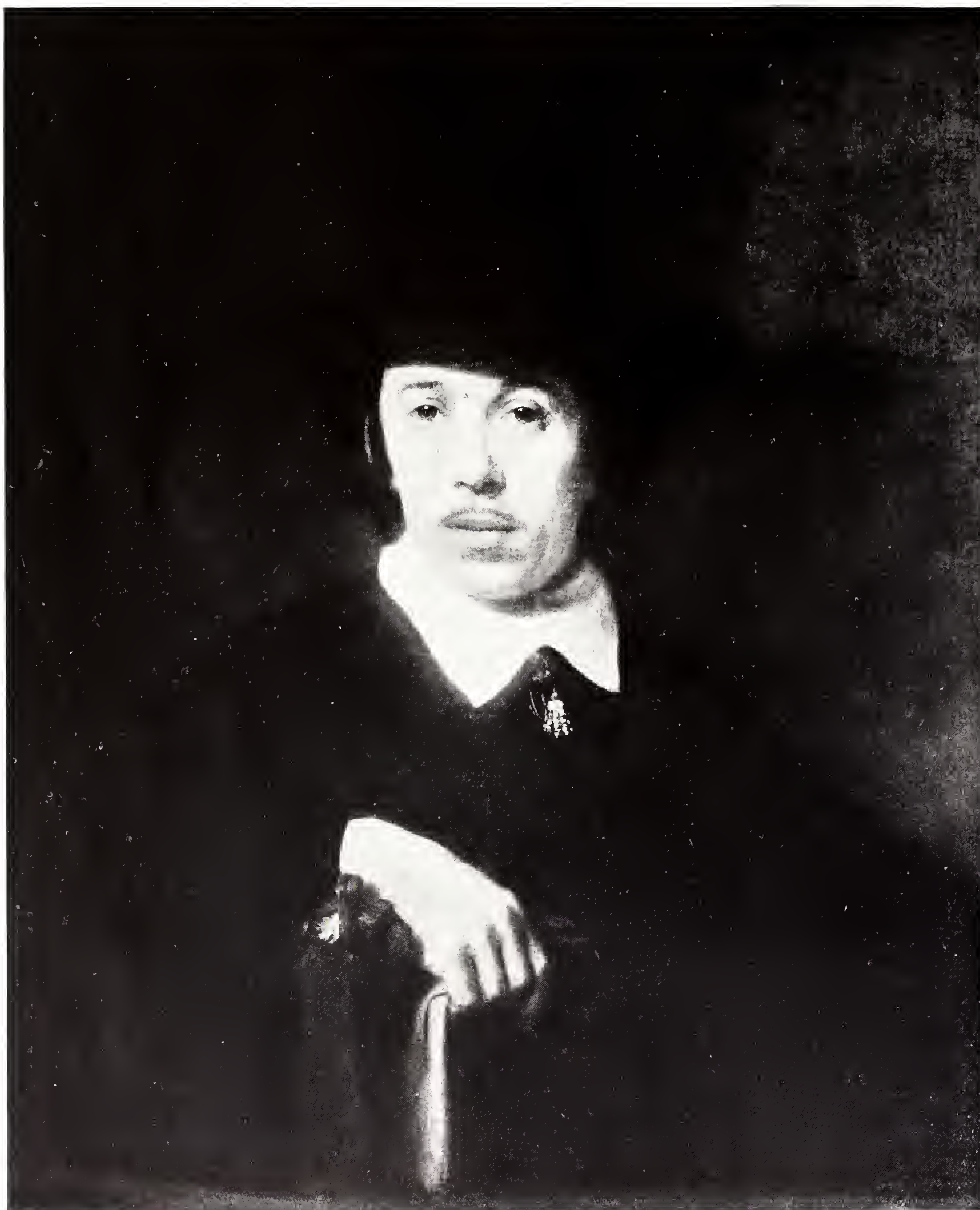
JEAN VAN NOORDT.
La Tambourineur.



GABRIEL METSU.
La Collation.



JEAN VAN NOORDT.
La Dame à sa toilette.



NICOLAS MAES ou VERMEER de DELFT.
L'Homme au Chapeau.



JAN STEEN.
L'Offre galante.



JACOBUS (ou JAN) VREL (?)
Intérieur hollandais.



JEAN VAN GOYEN.
Vue de Dordrecht.



JACQUES RUISDAEL.
Paysage de bois et de montagnes.



MEINDERT HOBBEMA.
Le Moulin à Eau.



SALOMON RUISDAEL.
Le Bac.



JEAN VAN DER MEER DE HARLEM.
La Dune ensoleillée.



JEAN VAN DE CAPELLE.
Mer calme.



EMMANUEL DE WITTE.
Intérieur d'église.



MELCHIOR D'HONDECOETER.
Le Coq mort.



PAUL POTTER.
La Porcherie.





CARLO CRIVELLI.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Saint François d'Assise.



GIROLAMO DA CREMONA.
Le Christ entre saint Thomas et saint Jean-Baptiste.



LE CARAVAGE.
(MICHEL-ANGE AMERIGHI, dit)
(ou imitateur flamand).
Le Christ au Tombeau.



LE TINTORET (JACOPO ROBUSTI, dit).
Le Martyre de saint Marc (esquisse).



LE MORETTO (ALESSANDRO BONVICINO, dit) (?)
Portrait d'un gentilhomme.



G.-B. CASTIGLIONE.
L'Homme à la barbe rousse.



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (?)
L'immolation de Polyxène.



FRANCESCO ALBANI.
Adam et Eve dans le Paradis terrestre.



LE CALABRESE (MATTIA PRETI, dit)
Job visité par ses amis.



BARTOLOMEO MANFREDI (?)
La Femme adultère.



LE SPAGNUOLO (GUISEPPE CRESPI, dit).
Scène mythologique : Les Troyennes, sur l'ordre
d'Hécube, aveuglent Polymnestor (?)



FEDERIGO BAROCCI.
La Vocation de saint Pierre et de saint André.



JUSEPE RIBERA.
Apollon écorchant Marsyas.



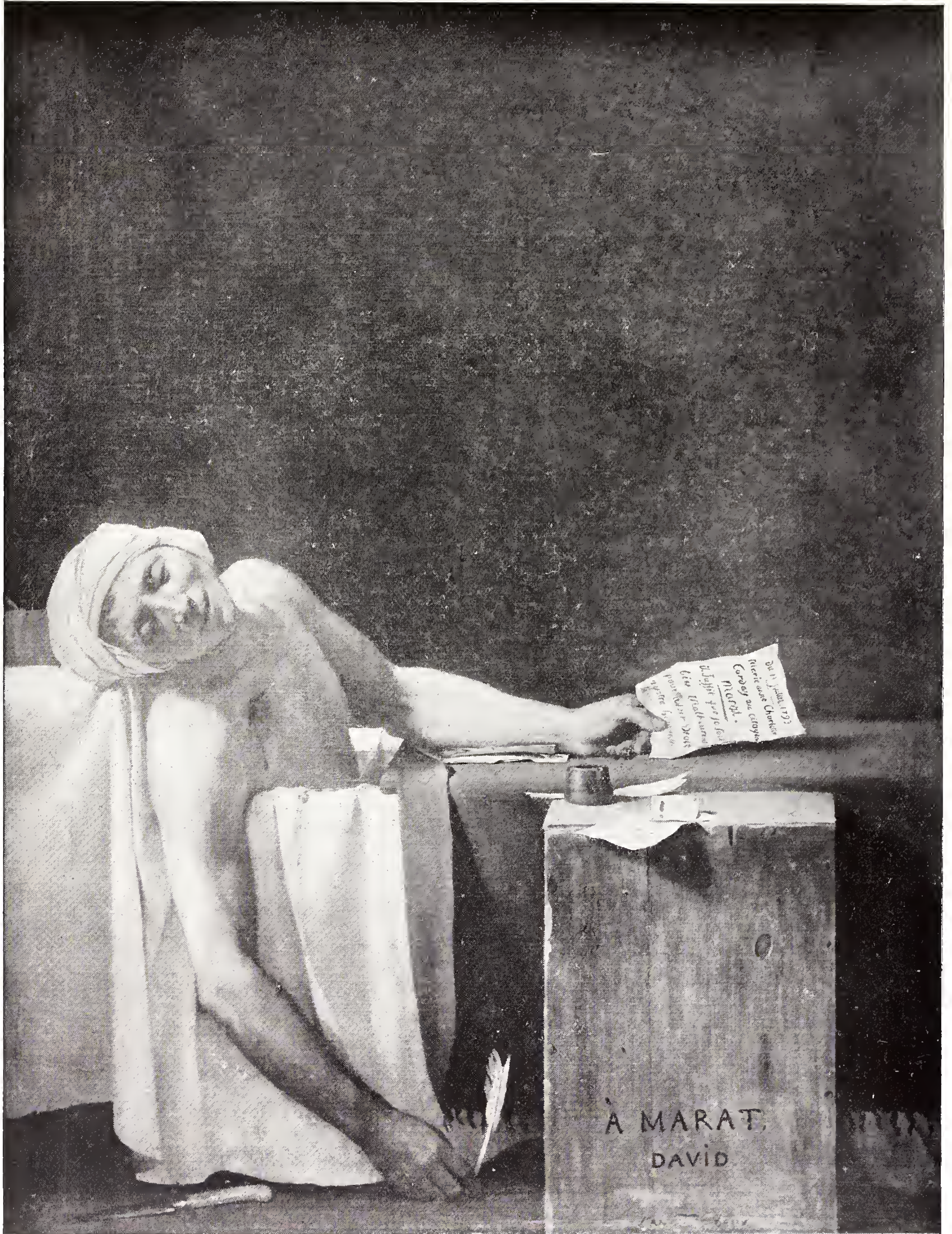
FRANCESCO-JOSE GOYA Y LUCIENTES (?)
Portrait de jeune fille.



CLAUDE GELEE, dit LE LORRAIN.
Enée chassant le cerf sur la côte de Libye.



SIMON VOUET.
Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés de Milan.



LOUIS DAVID.
Marat assassiné.



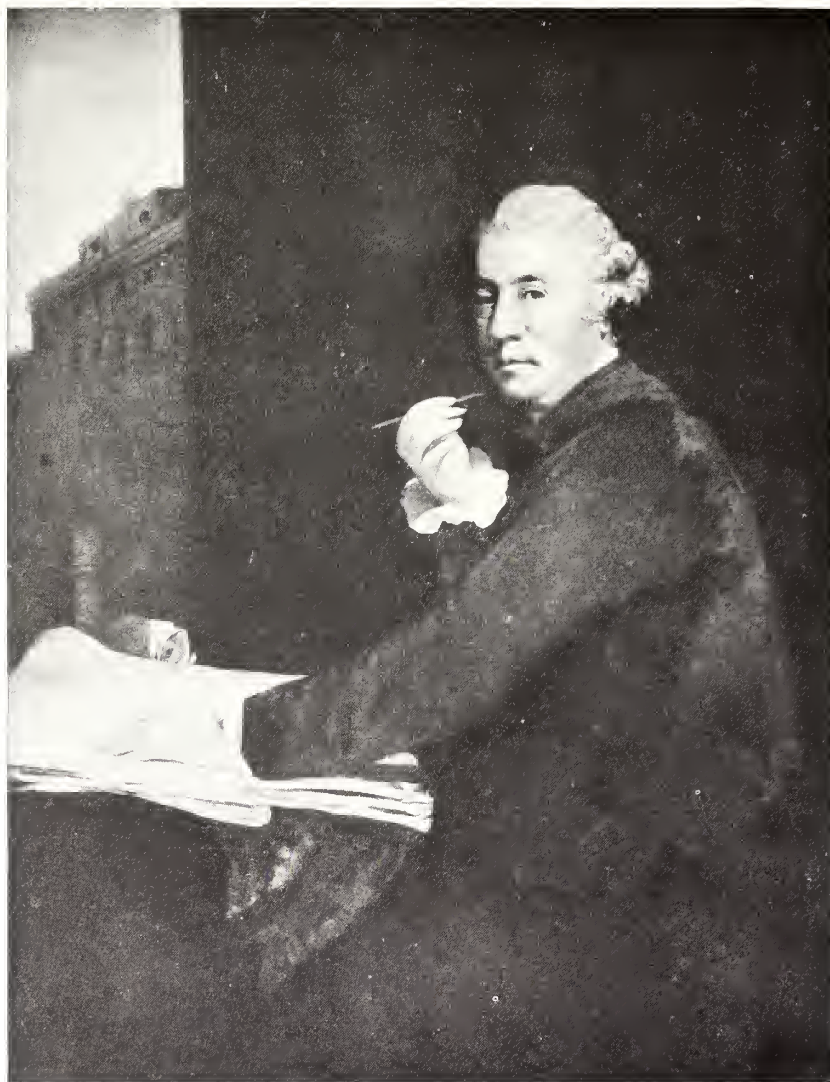
JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES.
Auguste écoutant la lecture de l'Enéide.



EUGENE DELACROIX.
Apollon vainqueur du serpent Python (esquisse).



JEAN-LOUIS GERICAULT.
Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre
(d'après le van Dyck de Windsor).



SIR JOSUAH REYNOLDS.
Portrait de l'architecte Sir William Chambers.

